

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ŒUVREMENT ET TRANSCRIPTURE :
DE L'ŒUVREMENT HEURISTIQUE À L'ŒUVRE *MOSAÏQUE*, DE LA TRACE
À LA *TRANSCRIPTURE*

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
FRANCE PEPIN

JUILLET 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Directrice de la thèse : Mme Françoise Le Gris, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, théoricienne de l'art et poétesse.

Chercheur d'inspiration : M. Danis Bois.

Les membres du jury :

Mme Joanne Lalonde, Mme Jeanne-Marie Rugira et Mme Silvy Panet-Raymond.

Collaborateurs pour la réalisation de l'œuvre *Mosaïque* :

Julie De Rouin programmatrice au Théâtre de Verdures, Sophie Michaud, Sylvain Pohu, Fabien Rosenberg, Jean-François Denis, Erwann Bernard, Georges Mauro et Martin Pelletier ainsi que la gentille assistance de :

Sylvie Pinard, Nicolas Reeves, Pascale Rafie, Albert, Anne, Guy, Clément et Bernard Pepin, Laur Fugère, Alain Paradis et Daniel Éthier.

Organismes subventionnaires pour des bourses d'excellence :

FQRSC, CIAM, Fondation UQAM – Bourse Marie-Josée Donohue, Bourses aux étudiants (ancien PAFARC).

*Le processus de création
est un processus vivant*
10 juillet 06

*Le fait même de la création
implique nécessairement un apprentissage*
février 07

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	VIII
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	17
CHAMP THÉORIQUE ET PRATIQUE	17
CHAPITRE I.....	18
PROBLÉMATIQUE	18
1.1 PERTINENCES PERSONNELLE ET PROFESSIONNELLE	18
1.1.1 Une position d'artiste : entre la recherche et la création	24
La genèse d'un questionnement	29
1.2 PERTINENCE SCIENTIFIQUE	40
Tableau méthodologique de la recherche (France Pepin 2007).....	45
1.3 PROBLÈME DE RECHERCHE.....	49
1.4 QUESTION DE RECHERCHE	50
1.5 OBJECTIFS DE MA RECHERCHE	52
CADRE THÉORIQUE	53
VERS LA COMPRÉHENSION CONCEPTUELLE DE L'ŒUVREMENT ET DE LA TRANSCRIPTION.....	53
CHAPITRE II	54
LA MANIFESTATION DE LA SUBJECTIVITÉ CORPORELLE ET SENSIBLE.....	54
2.1 UN QUESTIONNEMENT ISSU DE LA PRATIQUE	54
2.2 LA SUBJECTIVITÉ.....	57
2.3 LA DUALITÉ CORPS-ESPRIT	63

2.3.1	Bref historique de la conception du corps.....	64
2.4	LE CORPS SENSIBLE	68
2.4.1	La subjectivité corporelle sensible	72
2.4.2	Valider la subjectivité au sein d'invariants	85
2.4.3	Condition d'accès à la subjectivité sensible.....	87
2.4.4	Les lois du mouvement	93
CHAPITRE III	97
DE LA <i>POÏÉSIS</i> À L' <i>ŒUVREMENT</i>	97
3.1	CONTEXTUALISATION DE L' <i>ŒUVREMENT</i> EN RELATION À LA <i>POÏÉSIS</i>	97
3.1.1	Considérations étymologiques et historiques sur la poïésis.....	99
3.1.2	Le temps d'engendrement.....	104
3.1.3	Le temps de convergence	107
3.1.4	L'interdisciplinarité	114
3.1.5	La dimension heuristique de l' <i>œuvrement</i>	116
3.1.6	La dimension corporelle de l' <i>œuvrement</i>	118
3.1.7	La dimension impliquante de l' <i>œuvrement</i>	119
3.2	UN ALLER VERS-LAISSER VENIR L' <i>ŒUVRE</i> : L' <i>ŒUVREMENT</i> DE MOSAÏQUE.....	120
3.2.1	Les premières actions	120
3.2.2	Une disposition ouverte.....	123
3.2.3	L'instauration des linéaments	124
3.2.4	Les linéaments	126
3.2.5	L'itérativité mise en action	128
3.3	LA QUESTION DES MATÉRIAUX DANS L' <i>ŒUVREMENT</i>	130
3.3.1	Les matériaux.....	131
3.3.2	Des actions, les matériaux œuvrés : les effets	135
CHAPITRE IV	141
DE LA TRACE À LA <i>TRANSCRIPTURE</i> : LA QUESTION DE LA TRACE DANS L' <i>ŒUVREMENT</i>	141
4.1	GENÈSE DU CONCEPT TRACE	141

4.1.1	Quelques complexités de la notion de trace.....	143
4.2	LA <i>TRANSCRIPTURE</i> (FRANCE PEPIN): PROPOSITION D'UNE EXTENSION DU CONCEPT DE LA TRACE	147
4.2.1	Les quatre soucis fondateurs	148
4.2.2	La transcription : une définition	150
4.2.3	Le processus d'émergence de la trace à venir.....	152
4.3	LA TRACE DANS L'ŒUVRE ACTUALISÉE <i>MOSAÏQUE</i>	156
4.3.1	Différentes natures de traces	158
4.3.2	Trace poétique corporéifiée en scène	159
4.3.3	La présence corporelle : une attention à soi.....	161
4.3.4	La trace audio-visuelle de l'œuvre actualisée.....	164
4.3.5	La trace matériau	167
	CADRE PRATIQUE.....	172
	CHAPITRE V	173
	VERS UNE PRAXÉOLOGIE DE L'ŒUVREMENT	173
5.1	LE LABORATOIRE DU MOUVEMENT : DU <i>MOUVEMENT AUTHENTIQUE</i> AU <i>MOUVEMENT DU SENSIBLE</i>	175
5.1.1	Le mouvement authentique : quelques repères	177
5.1.2	Le mouvement <i>du sensible</i> : quelques repères.....	189
5.1.3	J'écoute mon action	196
5.1.4	La découverte du rôle du corps dans le développement de la connaissance	196
5.2	LES LABORATOIRES VIDÉO ET SONORE DE <i>MOSAÏQUE</i>	206
5.3	LE LABORATOIRE-CONVERGEANT : L'ÉDIFICATION DE L'ÉVÈNEMENT <i>MOSAÏQUE</i>	220
5.3.1	Les soucis de l'édification de <i>Mosaïque</i>	221
5.3.2	Les lieux de passage	232
5.3.3	L' <i>œuvrement</i> : une posture de création	241
5.4	LE LABORATOIRE FINAL : L'ACTUALISATION DE <i>MOSAÏQUE</i>	246
5.4.1	La trace indiciare	247
5.4.2	La trace écriture : la signature.....	257
5.4.3	La trace mémoire	268

5.4.4 La trace archive.....	269
DEUXIÈME PARTIE	270
CADRE MÉTHODOLOGIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIQUE.....	270
CHAPITRE VI	271
POSTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE ET DEVIS MÉTHODOLOGIQUE	271
6.1 POSTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE	271
6.1.1 Discussion autour de ma posture épistémologique	273
6.1.2 Structuration méthodologique.....	275
6.2 LA MÉTHODE HEURISTIQUE DE CRAIG	279
6.2.1 Les processus expérientiels de Craig.....	280
TROISIÈME PARTIE.....	289
ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES	289
CHAPITRE VII	290
7.1 ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES	290
7.1.1 La méthode de collecte des données	291
7.1.2 La méthode d'analyse des données	291
7.2 ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ŒUVRE <i>MOSAÏQUE</i>	293
7.3 ANALYSE HERMÉNEUTIQUE DES TRACES VIVANTES DE L'ŒUVREMENT DANS <i>MOSAÏQUE</i>	308
7.3.1 L'œuvrement traverse la conceptualisation.....	308
7.3.2 L'œuvrement traverse le laboratoire de mouvement	310
7.3.3 L'œuvrement dans l'atelier de montage vidéo et sonore.....	311
7.3.4 L'œuvrement traverse la scène.....	312
7.3.5 Analyse de l'atmosphère de <i>Mosaïque</i> : quatre catégories de traces	313
CONCLUSION.....	318
RÉFÉRENCES	325
ANNEXES.....	338

ANNEXE 1	338
Recueil de poèmes	338
ANNEXE 2	346
Cahier de travail (1)	346
Cahier de travail (2)	347
Cahier de travail (3)	348
Cahier de travail (4)	349
ANNEXE 3	350
La biomécanique classique	350
La biomécanique sensorielle	350

RÉSUMÉ

Titre : *Œuvrement et transécriture* : de l'*œuvrement* heuristique à l'œuvre *Mosaïque*, de la trace à la *transécriture*.

Ce projet doctoral prend la forme d'une thèse-crédation. Il s'agit d'une recherche où la pratique en art constitue le point de mire d'une théorisation. Cette thèse vise la compréhension du cheminement de l'œuvre interdisciplinaire *Mosaïque*, depuis sa genèse en 2001, jusqu'à son actualisation lors de sa présentation au Théâtre de Verdure à Montréal le 16 août 2006. La démarche artistique, qui se déploie dans la rencontre entre le mouvement *live*, la projection vidéo et la diffusion sonore, sera observée à travers trois axes théoriques : *subjectivité corporelle*; *poïésis* et *œuvrement*; trace et *transécriture*.

Le processus de création est traversé par une fascination pour le corps en mouvement aboutissant à convoquer consciemment l'émergence créatrice. Les axes théoriques sont orientés à comprendre : comment se manifeste la *subjectivité corporelle* au sein d'une création artistique et comment en garantir l'implication aux différentes étapes de l'*œuvrement* ; quelles sont les caractéristiques du cheminement de création de *Mosaïque* ; est-ce qu'une action impliquée laisse sa marque dans l'œuvre actualisée et est-ce que cette trace trouve son prolongement dans le devenir de l'œuvre.

Fondée sur les découvertes caractéristiques de la pratique, cette étude consiste à théoriser le modèle de l'*œuvrement* : contours, finalités, cheminement singulier, phases de création, méthodologie appropriée pour comprendre la survivance de l'émergence créatrice, ou des implications comprises dans la trace et notamment d'une deuxième catégorisation conceptuelle se profilant dans le modèle de l'*œuvrement*, la *transécriture*.

La problématique de cette thèse est liée à la survivance de l'émergence créatrice dans la trace actualisée (l'œuvre *Mosaïque*), afin de découvrir la façon dont se conjugue un processus dynamique et l'œuvre actualisée : soigner la manière d'être dans l'*œuvrement* marque-t-elle l'œuvre? C'est ainsi que la question se pose :

Retrouve-t-on dans l'œuvre *Mosaïque* des traces de l'*œuvrement*?

L'hypothèse de départ est que le corps aurait un rôle à jouer dans la démarche et la réflexion artistique. Dans ce sens, il participerait au phénomène d'*œuvrement* interdisciplinaire en art. En arrière-scène, ce rôle que tiendrait le corps développerait une nature de conscience corporelle, évolutive, subjective, quelque chose de vivant et de changeant. Ainsi, la contribution du corps dans l'*œuvrement* demande à être cultivée avant de devenir une dimension de la *subjectivité corporelle*, avant d'intégrer ce nouvel état de conscience qui marquerait l'œuvre.

La grande posture de ma recherche se situe dans une démarche heuristique, c'est-à-dire dans un pas à pas de découvertes où j'étudie ma propre expérience de recherche-crédation en tant que sujet-chercheur-auteur de l'œuvre et de la thèse. Cette recherche s'inscrit dans une pensée post-positiviste où coexistent plusieurs vérités. En outre, on retrouve une composante phénoménologique dans le sens où, saisir un processus de création est une expérience du vécu humain. Par ailleurs, dans la spécificité de la méthodologie d'analyse, cette recherche *poiétique* visera la compréhension du phénomène de l'*œuvrement* dans une démarche compréhensive et interprétative. La compréhension relèvera de deux types d'analyses des données : phénoménologique et herméneutique. Ainsi, l'œuvre sera l'objet d'une description détaillée qui servira en second lieu à une interprétation.

Parmi les résultats de ma recherche, le modèle de l'*œuvrement* conduit à mettre à jour cinq catégories en filiation avec l'heuristique : posture herméneutique, expérience immédiate, *subjectivité corporelle*, implication et pensée émergente créatrice.

Sur le plan épistémologique, cette recherche a porté l'expérience d'une nouvelle procédure qui se distingue des définitions traditionnelles des méthodes qualitatives. Ainsi, on retrouve une extension à la démarche heuristique par une implication n'intervenant pas uniquement sur le terrain, mais où le chercheur est impliqué au sein de sa propre *subjectivité corporelle*.

L'analyse herméneutique a permis de comprendre que deux principes en apparence antinomiques, trace et *œuvrement*, ne s'inhibent pas. Ces deux forces opposées s'entrelacent et se potentialisent sous certaines conditions d'observations. Cette analyse apporte une nouvelle perspective à la compréhension des enjeux à l'œuvre dans l'alliance entre *processus* et *trace*. En effet, dans l'analyse, la trace est réinvestie dans un processus encore agissant : la *transcription*.

L'analyse de l'œuvre et de l'*œuvrement* dévoile l'existence d'une survivance de l'*œuvrement* au sein des traces qui sédimentent l'œuvre *Mosaïque*, notamment en lien avec le *continu et le discontinu*.

Mots clés : *poiésis*, heuristique, processus de création en art, trace, *subjectivité corporelle*.

INTRODUCTION

Cette recherche doctorale en *Études et pratiques des arts* se définit en tant que thèse-crédation car elle comporte deux volets : la recherche qui donne lieu à une partie écrite et la création qui aboutit à une œuvre interdisciplinaire, où se rencontrent le mouvement, la vidéo et le sonore. Il est à spécifier que cette œuvre, intitulée *Mosaïque*, a été actualisée lors d'une présentation ouverte au grand public au Théâtre de Verduure de Montréal, le 16 août 2006. La partie écrite visera à actualiser la théorisation de la pratique artistique en cheminant à travers le processus de création de l'œuvre. La recherche elle-même peut se définir comme une poétique, étude du *faire artistique* (Passeron, 1976, 1996) ou *autopoétique* (Anzieu, 1981), par le créateur lui-même. Ainsi, cette thèse cherchera à saisir le processus de création interdisciplinaire de *Mosaïque*.

Ce doctorat fait suite à une *Maîtrise en danse* et, surtout, il est motivé par le cumul d'une expérience de création artistique d'une vingtaine d'années, diversifiée à travers trois types de laboratoire : mouvement, arts visuels et sonore¹. Ce projet doctoral restera donc intimement lié aux différents soucis² de mon parcours en art. Il donnera d'ailleurs plus d'envergure à mes questionnements d'artiste en me permettant de mieux comprendre et d'approfondir mon engagement dans un processus de création où le rôle du corps est mis à l'avant-plan. Il convient d'ajouter que l'orientation de cette démarche a pour enjeu de comprendre et de différencier certains statuts du corps, notamment en ce qui concerne la *subjectivité corporelle*³.

¹ Ma démarche d'artiste sera approfondie au point 1.1 qui traite des pertinences personnelle et professionnelle.

² Le terme souci a été préféré au terme préoccupation parce qu'il va au-delà de l'inquiétude qui occupe l'esprit (Le petit Robert 1992). La notion de souci renvoie à l'attitude subjective d'une personne qui recherche un résultat; état d'esprit de ce qui forme un projet (Le petit Robert 1992). Nous ne sommes pas dans l'inquiétude de quelque chose mais bien dans le « mode d'être fondamental du *Dasein*[tel qu'envisagé par Heidegger], dont l'élément essentiel est l'anticipation de soi-même» (Baraquin, Baudet et al., 2000, p. 277).

³ La *subjectivité corporelle* sera un thème approfondi au chapitre 2.

Il est donc naturel que les notions de corporéité et d'expressivité soient présentées dans cette thèse. En effet, tout le processus de création de ma recherche est traversé par une fascination pour le corps en mouvement. En quelque sorte, le mouvement m'apparaît être ce qui me rattache justement au vivant, au vécu, à la mise en action de soi dans l'action. Cette approche de la corporéité nécessitera d'être contextualisée dans un éclaircissement théorique et pratique en lien avec l'émergence créatrice.

Afin de mettre en valeur l'ancrage du mouvement qui existe dans ma démarche, je fais appel à quelques repères issus du domaine de la recherche en danse contextualisés par Maria Leão (2003)⁴. Selon la perspective de cette professeure à l'Université Moderne de Lisbonne où elle collabore à la recherche de Danis Bois⁵, de Merce Cunningham à Trisha Brown, on retrouve des courants dont les partis-pris esthétique et technique se développent autour «d'une recherche du "mouvement pur" et de l'exploration de l'intelligence physiologique du corps et du mouvement» (Leão, 2003, p. 27). À travers cette recherche orientée vers le corps *sensible*, je tenterai, de mon côté, d'apporter quelques éléments de compréhension sur la place de la *subjectivité corporelle* dans le processus de création en m'appuyant sur ma propre création, *Mosaïque*.

⁴ Cette contextualisation est tirée du livre *La présence totale au mouvement*, publié en 2003 à partir de sa thèse de doctorat.

⁵ **Danis Bois** est professeur cathédrique au département de « Pédagogie perceptive du mouvement » et il dirige le Centre d'Études et de Recherches Appliquées en Psychopédagogie perceptive (CERAP) de l'Université Moderne de Lisbonne au Portugal. Ce chercheur contemporain sera plus formellement présenté dans le deuxième chapitre du cadre théorique, cependant, il convient d'emblée de préciser qu'il s'agit d'un auteur important pour ma recherche car il a réalisé une théorisation de sa pratique dans laquelle est impliquée une expérience corporelle.

La méthode Danis Bois est définie par Austry et Berger (2000, p. 10) comme étant : « une exploration du monde du mouvement. C'est une proposition de développer la perception, de soi, de son corps. C'est un éveil sensoriel, et même une rééducation du corps en mouvement. C'est aussi une découverte du potentiel d'évolution de la personne ». Il s'agit d'une recherche qui apporte des idées novatrices sur la relation au corps et le développement de l'être. La méthode a des impacts tant sur le plan de la santé (outil efficace pour lancer le potentiel de guérison) que sur celui de la pédagogie (dimension essentielle pour rendre la personne responsable de son devenir).

Cette méthode peut être une ressource efficace pour le développement de l'artiste. Les différents protocoles permettent de faire un lien conscient entre le corps et l'esprit et ainsi, de rencontrer un point de vue subjectif insoupçonné – la subjectivité sensible.

On retrouve quatre pratiques de travail dans la méthode : thérapie manuelle (aussi nommée fasciathérapie), thérapie gestuelle, la gymnastique sensorielle (aussi nommée mouvement sensible) et l'entretien.

Je serai par conséquent amenée à inscrire la dimension de l'*agir*, très présent dans le corps de cette thèse, dans un rapport à la corporéité *sensible* à partir duquel se dévoileront les fils conducteurs de l'émergence créatrice et de l'expressivité. L'utilisation du terme *agir* a été préféré à celui de «faire» ou de celui d'«action» parce que, malgré son caractère polysémique, à l'effet qu'il est marqué par des contenus philosophique, sociologique, pragmatique, et etc., l'*agir* réfère plus spécifiquement au caractère subjectif du propos que je développe. Il convient néanmoins de soulever le fait que depuis les Grecs en passant par les modernes, et donc depuis Emmanuel Kant (1724-1804) jusqu'à Paul Ricœur (1913-2005), «l'agir» est très souvent associé à la dimension de liberté. Celle-ci s'avère plutôt de l'ordre d'un exercice de pensée chez Kant tandis qu'elle apparaît essentielle à l'activité du côté de Fichte qui visera à développer une philosophie de l'agir de l'action où la liberté de l'un dépend de la liberté d'autrui (Goy, 2006)⁶. C'est-à-dire que la liberté se comprend à travers une dimension juridique où il y a une reconnaissance d'autrui comme reconnaissance de soi. Dans une certaine affinité avec Fichte, Hegel (1770-1831) voit la nécessité de légitimer la reconnaissance d'autres moi agissants dans le monde, pour penser à une conscience de soi⁷. Les conditions de possibilités de conscience proposées par Fichte sont reprises par Hegel, mais avec la nuance que pour ce dernier, la dimension de réalité doit être prise en compte. Ainsi, pour Hegel, l'humain n'est pas libre au préalable, il doit conquérir sa liberté qui obligatoirement passe par une transformation de soi et du monde. Pour Hegel, la conscience s'émancipe par le travail, sous la contrainte. La conscience de soi est ce qui se libère de l'autre et libère l'autre, dans la différenciation d'elle-même, mais cela implique un processus violent de combat des consciences⁸. Chez Max Weber (1864-1920), l'*agir* est observé dans sa dimension sociale. Ainsi, l'agir est une attitude humaine, douée d'un sens subjectif⁹. Pour

⁶ : Mathias Goy, «Myriam Bienenstock et Michèle Crampe-Casnabet (dir.), *Dans quelle mesure la philosophie est pratique. Fichte, Hegel*, avec la collaboration de Jean-François Goubet Lyon, ENS Éditions (Theoria), 2000, 275 p., 22 euros.», *Astérior*, Numéro 4, avril 2006, <http://asterion.revues.org/document618.html>.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ (Bruno Maggi 2003) <http://www.cnam.fr/lipsor/dso/articles/agirorganisationnel.doc>.

B. Maggi est professeur de Théorie de l'Organisation à la Faculté d'Economie de l'Université de Bologne et à la Faculté de Droit de l'Université de Milan. Il dirige des recherches interdisciplinaires sur le changement organisationnel et sur les rapports entre travail et bien-être. En France, il a de

Weber, l'humain est un être de conscience, qui agit selon sa compréhension du monde, et selon les intentions qu'il a et c'est cela qui constitue le matériau pour l'analyse du social.

Anna Arendt (1906-1975), de son côté, comprend l'*agir* dans la cité, c'est une question politique (Arendt, 1972, p. 189):

...Et même aujourd'hui, que nous sachions ou non, la question de la politique et le fait que l'homme possède le don de l'action doit toujours être présente à notre esprit quand nous parlons du problème de la liberté ; car l'action et la politique, parmi toutes les capacités et possibilités de la vie humaine, sont les seules choses dont nous pourrions même pas avoir l'idée sans présumer au moins que la liberté existe, et nous ne pouvons toucher à une seule question politique sans mettre le doigt sur une question où la liberté humaine est en jeu.

Mais chez Arendt (1972, pp. 196-197), la liberté a la profondeur de quelque chose de nouveau, elle va dans la direction de l'inconnu :

[...] appeler à l'existence quelque chose qui n'existait pas auparavant, qui n'était pas donné, pas même comme un objet de connaissance ou d'imagination, et qui donc, strictement parlant ne pouvait être connu. L'action, pour être libre, doit être d'une part libre de motif et d'autre part de son but visé comme effet prévisible.

Le principe de reconnaissance initié par Fichte a été repris par Ricoeur¹⁰ qui en fait une théorie comme préalable à une philosophie de l'agir. À cet effet, Ricoeur (2004, p. 149) observe que la «pensée des Modernes marque une avancée sur celle des Grecs concernant la reconnaissance de soi». Selon son analyse, cela ne se situe pas principalement dans la thématique, notamment celle de la reconnaissance de la responsabilité, mais plutôt, «au plan de la conscience réflexive de soi-même impliqué dans cette reconnaissance» (Ricoeur 2004, p. 149). Ainsi, «le parcours de la reconnaissance» s'est développé dans la problématique que Ricoeur (2004, p. 151) a observé :

comment donner une suite à l'analyse aristotélicienne de l'*action*, avec sa notion de désir raisonné, dans le cadre de la philosophie réflexive, inaugurée par

nombreuses expériences en tant que professeur invité (Universités Paris I, Paris V et Toulouse II, HEC, CNAM, CSO-CNRS).

¹⁰ Ricoeur, Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, coll. «Folio essais». ISBN 978-2-07-030032-7.

Descartes et Locke, puis déployée dans la dimension pratique par la seconde Critique kantienne et portée par Fichte à sa plus haute puissance transcendante?

Pour répondre à ce défi, Ricoeur choisit de développer une réflexion sur «les capacités qui ensemble dessinent le portrait de l'homme capable» (2004, p. 151). L'établissement des «figures les plus remarquables du «je peux»» sont au cœur d'une analyse réflexive de même qu'elles apparaissent pour Ricoeur comme ayant le pouvoir de prolonger l'idée d'action thématisée par les Anciens (2004, p. 152). L'élaboration de la pensée de l'agir exige le détour de la reconnaissance, où Ricoeur effectue un glissement du passif à l'actif («reconnaître», un actif qui intervient dans l'ordre de la connaissance) au passif (le soi demande à «être reconnu», un passif qui débouche sur le sentiment final d'une gratitude dans l'ordre de la reconnaissance)¹¹. On retrouve trois voies conduites par la reconnaissance : «la reconnaissance de soi», «l'être reconnu», et une demande de «reconnaissance mutuelle» (2004, p. 155). Ceci renseigne sur la façon dont a été mise en place la réflexion sur l'agir en prenant en compte la notion de reconnaissance, à laquelle on doit ajouter le fait d'une «attention portée au détour sur le côté «objectal» des expériences considérées du point de vue des capacités mises en œuvre». Cet ensemble donne lieu à l'herméneutique de l'homme capable qui consiste en quatre figures : pouvoir dire, pouvoir faire, pouvoir raconter et se raconter et enfin l'imputabilité (Ricoeur, 2004, 149-177). La première, «je peux parler», «je peux dire» renvoie au fait qu'un sujet agissant est un sujet parlant (2004, p. 156) ce qui, après le philosophe Austin, signifie que faire des choses avec des mots, c'est déjà agir à un premier niveau¹². La deuxième figure concerne «l'action elle-même au sens limitatif du terme, qui désigne la capacité de faire arriver des événements dans l'environnement physique et social du sujet agissant» (2004, p. 159). Dans la difficulté de circonscrire l'action, à propos d'un commencement, ou dans la complexité des interactions, il convient de «s'en remettre à l'aveu du sujet agissant, prenant sur soi et l'assumant l'initiative dans laquelle s'effectue la puissance d'agir dont il se sent capable». Arrive en troisième position «la problématique de l'identité personnelle liée à l'acte de se raconter» (2004, p. 163). Dans l'acte de se raconter se trouve celui de se réfléchir. Sur le plan de l'agir, l'identité personnelle assume un rôle décisif

¹¹ www.culturesfrance.com/adpf-publi/publication/page2.php?id=26&num=4.

¹² *Ibid.*

parce qu'elle assure la jonction entre le descriptif et le prescriptif sur le plan de l'agir¹³. Tissée dans cette capacité de se raconter se trouve une identité narrative qui cependant révèle une fragilité occasionnée par une double dialectique : une identité immuable et une identité changeante dans l'histoire d'une part, et l'identité et l'altérité d'autre part – «Apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se raconter autrement» (Ricoeur, 2004, p. 165). C'est justement la fragilité de l'identité narrative qui apporte la question «d'être capable d'imputation» (2004, p. 171). Cette dernière figure renvoie à l'idée de reconnaissance de responsabilité, pouvant osciller entre la responsabilité et l'indifférence. L'imputation doit faire preuve de sagesse pour ne pas se trouver prise dans la fuite devant la responsabilité ou encore dans l'inflation d'une responsabilité infinie «il faut trouver la juste mesure et ne pas laisser le principe-responsabilité dériver loin du concept initial d'imputabilité et de son obligation de réparer ou de subir [...]» (2004, p. 177).

Dans le contexte de cette thèse, l'*agir* se révélera être synonyme de processus et finalement comme nous le verrons, en partie synonyme d'*œuvrement*. Je définirai donc les contours de l'*agir* et le prolongement de ceux qui lui sont généralement assignés. L'*agir*, tel que le lecteur le découvrira, concerne toutes les phases de l'*œuvrement*, c'est-à-dire la partie dynamique de l'œuvre, dès l'émergence de la création, intime, non visible, intérieure, jusqu'à la mise en action dans le monde du visible, de l'objectivable. La dimension de l'*agir* place le sujet au cœur de son action créatrice, dans la perspective où il n'y a pas d'œuvre sans une participation active de celui qui l'accomplit. Ainsi, l'écriture de la thèse nécessitera de relater ce que la personne «capable», que je suis – pour avoir agi en prenant la parole dans cette thèse en tant que sujet, pour avoir mené à terme le projet de recherche-crédation et à travers cela l'événement *Mosaïque* et le document de thèse, pour avoir raconté par des descriptions et des causes le parcours de mes décisions et de mes intentions dans ce projet et pour en avoir assumer la responsabilité –. J'irai aussi nettement dans le sens d'Arendt, pour définir que la liberté à laquelle je me réfère comme valeur heuristique, va dans le sens de la nouveauté, à travers tous les apprentissages qui auront été nécessaires pour intégrer une compréhension incarnée de ma problématique.

¹³ *Ibid.*

J'introduirai également la notion d'*action impliquée* qui traduit, en guise de première définition, une action créatrice ancrée que j'assumerai durant toutes les phases de ma recherche tant sur le plan de ma recherche que du spectacle, enracinée au carrefour d'une expérience corporelle. Ici, le terme *implication* apparaît fondamental car il convoque une dimension expérientielle. Dans ce contexte, l'art n'est pas simplement le résultat d'une émanation abstraite, mais découle d'une spontanéité lucide au contact d'une émergence toute intérieure. L'implication dans ce cadre appelle un sujet actif dans le processus de création, c'est-à-dire un sujet conscient, présent à toutes les étapes de l'*agir*.

Au début du processus de ma recherche, avant que la notion d'*œuvrement* ne s'impose, je me référais à l'*agir*, à la corporéité et à l'implication, dimensions qui, comme nous le verrons, participeront à la charpente de l'*œuvrement*. En effet, le concept d'*œuvrement* emporte avec lui une dimension de l'*agir*, c'est-à-dire de processus, d'un «acte se faisant», de même que de corporéité et d'heuristique puisque l'auteur est impliqué dans l'acte de création¹⁴.

Le concept d'*œuvrement* sera inscrit dans le prolongement de la *poiésis* (tout ce qui se rattache au faire de l'œuvre). Ses spécificités seront dégagées avec soin dans leurs liens à celles de la *poiésis*. Il sera observé que la notion d'*œuvrement* est intimement liée à la *création se faisant* dans le processus dynamique de création et d'implication de l'expérience humaine, dans des conditions où l'heuristique s'impose. Enfin, l'*œuvrement* sera observé dans son caractère expérientiel. Il sera associé à l'émergence créatrice qui naît de l'expérience *subjective corporéisée*.

L'importance de l'*œuvrement* sera plus spécifiquement considérée dans l'œuvre *Mosaïque*. Cela situe la façon dont il sera étudié, les premiers pas d'une attitude de création qui aura présidé au lancement du faire. Le concept d'*œuvrement* prendra progressivement forme tout au long de ma recherche et je souhaite que cette partie représente un des temps forts de cette thèse.

¹⁴ La dimension heuristique sera mieux définie un peu plus loin dans l'introduction.

Je souhaite également développer la notion de *transcripture* selon l'éclairage de l'*œuvrement*. Je précise d'emblée que la *transcripture* sera contextualisée dans le prolongement de la trace. Cette contextualisation, je le souhaite, permettra de définir les contours de cette nouvelle orientation de la trace en relation à la façon dont elle est habituellement entendue. Je prendrai le soin de questionner le sort du processus dans la trace, ce qui se résume ainsi : y a-t-il une survivance du processus de création dans l'œuvre? Ainsi, comme le découvrira le lecteur, toute une partie sera consacrée à ce questionnement à partir duquel se sont dégagées de nouvelles perspectives pour rendre compte d'une question qui finalement interroge tous les acteurs de l'art.

D'emblée, il convient de situer la *transcripture* dans sa configuration étymologique : le préfixe *trans* comporte la notion de changement, de transformation et aussi celle du chevauchement et de quelque chose qui traverse. Le radical *script*, qui vient du latin *scriptura*, renvoie à l'écriture et enfin, le suffixe nominal *tura* intervient dans le sens où il y a une action effectuée, *un être en train de* ou encore le résultat d'une action. Par ce terme, on retrouve donc la dimension active de l'agissement et une dimension de codification qui implique le passage d'un état à un autre.

Cette thèse ne se veut pas seulement le cadre d'une production de connaissances théoriques déployées dans les parties consacrées à la *subjectivité corporelle*, à l'*œuvrement* et à la *transcripture*. Mais elle vise une production de connaissances liées à l'élaboration de l'œuvre *Mosaïque*.

À cet effet, le processus de création de *Mosaïque* sera étudié dans différentes intentions de recherche pratique, notamment, celle de comprendre le rôle joué par le corps dans le processus de création. En effet, j'examinerai la détermination d'une stratégie de travail en laboratoire de mouvement qui vise à inscrire, dans le *faire* artistique interdisciplinaire de *Mosaïque*, une unité corps-esprit, c'est-à-dire une *subjectivité corporelle*. Pour ce faire, on observera la façon dont le processus de création dépend d'une expérience corporelle pour développer ses matériaux, qu'ils soient vivants ou technologiques. En outre, cette condition entraîne, au cours du cheminement pratique, une dimension heuristique, c'est-

à-dire de découverte. Enfin, on observera comment l'œuvre relève d'un deuxième ancrage, celui d'aspirer à une édification interdisciplinaire où interagissent le mouvement corporel, la projection vidéo et la diffusion sonore.

Par ailleurs, on remarquera qu'une des motivations de l'*œuvrement* réside dans une considération toute philosophique qui se rattache à la question du temps, dans le sens où le présent prépare les potentialités du futur, un *temps à devenir* (Ilya Prigogine 1993, Paul Valéry 1946). Cette proposition, comme on le verra, apportera son lot de cohérences, notamment en ce qui concerne la dimension de la *subjectivité corporelle*, et son lot de paradoxes, lorsque le temps n'est plus une question de présence mais qu'il devient un matériau de l'œuvre.

Le processus de création de *Mosaïque* sera également étudié dans les différentes modalités de ses actions, c'est-à-dire que la pratique sera étudiée à travers deux différents temps de création : le *temps d'engendrement* et le *temps de convergence*. On constatera que le *temps d'engendrement* donne lieu premièrement à un passage entre l'émergence créatrice et l'élaboration conceptuelle et deuxièmement, un passage entre la conceptualisation et une première mise en action. Ainsi, on verra comment le premier passage dépend d'une phase de découverte intérieure, c'est-à-dire de quelque chose qui ne se donne pas à voir, mais qui découle d'un cadre d'expérience extraquotidien qui sert de mise en condition à l'émergence créatrice. De plus, je décrirai la façon dont l'émergence créatrice se conceptualise en introduisant une mise en action. Il est ici question d'une première mise en action qui enclenche un processus de construction de matériaux sources, visuels ou sonores, comme par exemple un voyage au Brésil donnant lieu à une captation d'images vidéo de nature, ou encore, l'ensemencement de moisissures devenant photos numériques et, par la suite, séquence d'animation 3d.

Le deuxième temps de création, le *temps de convergence* concernera plus particulièrement les différents moments de mise en action amenés à se produire dans une étape consécutive à la première mise en action déjà mentionnée. C'est-à-dire des mises en action qui se développent à partir d'un matériau source déjà en place et qui tendront plus

directement à la mise en forme finale, comme par exemple le travail de montage vidéo et sonore. En outre, la façon dont s'est développée la mise en forme finale de l'œuvre actualisée sera examinée à partir de ces six tableaux : *Murmure*, *Prélude*, *Effluves essentiels*, *Paysages diastoliques* et *Épilogue*. Enfin, la dernière mise en action qui sera observée concerne la mise en spectacle dans son défi d'interaction entre la subjectivité corporelle et la projection vidéo (qui comprend le son et l'image). Dans ma recherche, l'*agir* sera toujours présent parce que pour chaque phase j'aurai été active à soigner ma façon de faire, afin de préserver une harmonisation entre le corps et l'esprit.

Il est à préciser que tous les éléments qui actualiseront l'œuvre *Mosaïque* seront l'objet d'une captation vidéo qui me permettra de répondre à ma question de recherche. À cet effet, chacun des tableaux mentionnés ci-dessus donnera lieu à une description qui permettra l'analyse des données de la thèse. Pour clore momentanément sur la dimension pratique de cette thèse-crédation, il convient de donner les contours qui ont permis de la conceptualiser.

La Mosaïque

Une mosaïque est un «ensemble décoratif de petits fragments de plusieurs couleurs, fixés à l'aide de ciment, qui représente généralement quelque chose¹⁵». L'œuvre *Mosaïque* s'est actualisée dans un assemblage de fragments, six petites fictions, variant de 3 à 13 minutes, organisées dans une optique interdisciplinaire, amalgamant le mouvement *live*, la projection vidéo et la diffusion sonore.

Les fragments de l'œuvre co-existent dans une certaine logique du processus de création, cependant qu'ils sont des éclats, *a priori* indépendants les uns des autres. En d'autres termes, l'*agir* d'abord et, l'interdisciplinarité ensuite, catalysent les essais et cimentent l'œuvre dans un ensemble. Il est aussi important de souligner que dans la perspective plus large de ma création artistique, le processus de *Mosaïque* aura engendré une certaine rupture, en instaurant un cadre d'exploration à médiation corporelle.

¹⁵ *Dictionnaire Antidote Prisme*, éd.1993-2005. Version 6 (v6) pour Mac Os X. Montréal : Druide informatique.

Mosaïque ne donne pas une continuité narrative au sens propre, elle présente de petits morceaux épars, mais associés par la mise en scène, par le lieu, par le processus et par le temps et surtout par la présence *live*. De plus, les fragments peuvent faire référence au phénomène de mutation dans la pensée et l'action du corps. Il s'agit toujours d'un éclat de quelque chose qui a été et qui se transforme continuellement dans l'actualisation de l'œuvre. En ce sens, la chose dans sa totalité imprègne le processus dans son ensemble, et la mosaïque que constitue chacun des tableaux est elle-même un fragment de l'aventure poétique.

Telle qu'elle aura été actualisée au *Théâtre de Verdure* le 16 août 2006¹⁶, l'œuvre-spectacle *Mosaïque* se sera définie comme l'instauration d'un parcours sur un territoire inconnu, à découvrir :

Courtes pièces par lesquelles convergent le mouvement **corporel**, des projections **vidéo** et des impulsions **sonores**. Traversée par une réflexion sur le temps, l'œuvre *Mosaïque* se fonde sur l'expérience de la nature et du vivant, et s'attache à cultiver la qualité de présence dans la succession des microévénements qui s'y déploient¹⁷.

L'*interdisciplinarité* place chacun de ces arts en dehors de leur modalité respective, sur un territoire nouveau dans des zones frontières, un *entre deux* ou *entre trois*, dans l'anomal. L'expression émerge dans la fusion des matériaux en se nourrissant des différents langages artistiques, en rupture avec certaines conventions. À cet effet, l'*œuvrement* redonne à la voix sa place dans la subjectivité corporelle en se distanciant de l'a priori par lequel la voix crée une distanciation de l'intensité poétique du corps, en cherchant plutôt une unité corps-esprit qui n'évacue pas le corps, mais pas non plus l'esprit.

Ce qui précède permet de comprendre que l'objet d'étude se développera autour de la pratique et donc, à travers les découvertes qui viendront jalonner le cheminement. C'est ce qui justifiera ma démarche qui consistera à affiner le modèle de l'*œuvrement*, ses contours, ses finalités ; de comprendre ce cheminement singulier de découvertes au sein de l'*œuvrement* ; de distinguer les différentes phases de création de *Mosaïque* ; de s'approprier

¹⁶ Le *Théâtre de Verdure* est un amphithéâtre en plein air situé au cœur de Montréal, dans le *Parc Lafontaine*.

¹⁷ Tiré du carton publicitaire.

et renouveler une compréhension de la trace à travers la *transcription* ; d'élaborer une méthodologie de cueillette et d'analyse de données sur la base d'une vidéo pour comprendre la survivance de l'émergence créatrice, ou des implications comprises dans la trace.

Cette thèse donnera la possibilité d'articuler une problématique liée à la survivance de l'émergence créatrice dans la trace actualisée (l'œuvre *Mosaïque*). L'itinéraire de recherche heuristique permettra de questionner ce qui met en scène l'*œuvrement* et la trace. La question sera de savoir comment conjuguer l'*œuvrement* en tant que processus de création et la trace en tant qu'actualisation de l'œuvre. N'y a-t-il pas préservation de traces successives qui ont ponctué l'élaboration de l'œuvre dans l'œuvre actualisée? D'un côté, il est question d'un processus dynamique de création (l'*œuvrement*) et de l'autre côté, il est question d'une trace marquée, fossilisée, actualisée dans l'œuvre *Mosaïque*.

Face à ces deux expressions antinomiques, il importera de comprendre de quelle façon le processus d'émergence peut survivre au sein d'une trace ou, posé différemment, comment une trace porte en son sein un processus dynamique de créativité. On retrouve en cela une double question convergente qui me permettra de dégager la question qui pose le problème plus spécifiquement pour moi : quel est le processus créateur d'émergence conduisant à la création de l'œuvre *Mosaïque*? Cette question renvoie à une autre réflexion : est-ce que dans la trace *Mosaïque* on retrouve le processus vivant d'émergence créatrice? De cette manière, face à cette problématique réelle pour moi, je ferai le choix de me pencher sur ce dernier questionnement :

Retrouve-t-on dans l'œuvre *Mosaïque* des traces de l'*œuvrement*?

Mon hypothèse de départ est donc que le corps a un rôle à jouer dans la démarche et la réflexion artistique, et dans ce sens, il participerait au phénomène d'*œuvrement* (interdisciplinaire) en art. En outre, en arrière-scène de cela, il conviendrait d'envisager ce rôle que tiendrait le corps en fonction d'une conscience ne s'inscrivant pas d'un seul coup. C'est-à-dire, comme quelque chose de vivant, et par conséquent, de changeant aussi. De ce fait, la contribution du corps dans l'*œuvrement* demanderait à être cultivée avant de devenir

une dimension de la *subjectivité corporelle*, avant d'intégrer ce nouvel état de conscience qui marquerait l'œuvre.

La méthodologie générale qui fonde ma posture de recherche est fortement inspirée de la phénoménologie, mais elle s'inscrit plus précisément dans une démarche heuristique. Celle-ci, à caractère expérientiel, permettra d'étudier ma propre expérience de recherche-crédation en tant que : sujet-chercheur-auteur de l'œuvre et de la thèse. À cet effet, Peter Erik Craig (1988), un auteur ayant précisé les contours de la méthode heuristique, parle d'abord d'une valeur d'individualité. De mon côté, cette dimension sera explorée en termes de subjectivité. Ensuite, d'autres valeurs observées par Craig (1988) sont à mentionner : la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité¹⁸ ainsi que la dimension passionnée de la recherche.

L'heuristique recouvre aussi une dimension dynamique significative liée à l'«eureka», c'est le phénomène de découverte. La recherche sera ainsi dévoilée dans son *pas à pas* de révélations découlant à la fois d'un processus passionné de recherche, mais aussi, grâce à une disponibilité.

L'heuristique est apparentée à la phénoménologie parce qu'elle vise à comprendre un phénomène du vécu humain. Toutefois, la méthode heuristique se distingue en permettant à un chercheur d'étudier sa propre expérience vécue et de la valider sur la base d'une expérience préalable. Je chercherai donc à m'appuyer sur ma propre expérience de recherche pour saisir le phénomène vécu de l'*œuvrement*. À cet effet, pour Pierre Paillé (2004b), spécialiste des méthodes d'analyse qualitative, la recherche heuristique permet de connaître un phénomène à partir de nos propres catégories d'analyses, découlant de notre expérience personnelle de la réalité.

En ce qui me concerne, trois expériences me permettront d'affirmer le caractère heuristique de ma démarche de recherche-crédation. Premièrement, l'expérience d'une recherche de maîtrise sur laquelle je me suis appuyée pour amorcer ma recherche doctorale.

¹⁸ On parle parfois d'invention plutôt que de créativité.

Deuxièmement, l'actualisation d'une œuvre interdisciplinaire au tout début du doctorat – *l'essai Prélude*, qui, comme on le verra, servira de point de référence, utile à la compréhension de la méthodologie générale de la recherche-crédation. Et enfin troisièmement, dans mon parcours d'exploration de la recherche, on retrouvera le recours à deux types de médiation corporelle dans mon laboratoire de mouvement, le *mouvement authentique*¹⁹ et le *mouvement du sensible*²⁰. Ainsi, ces trois expériences apparaîtront essentielles pour justifier l'affirmation de ma posture heuristique.

Une distinction devra se faire entre la méthodologie générale et la méthodologie d'analyse. En effet, la première concerne tout le déroulement de la recherche tandis que la seconde s'applique uniquement à la question de l'analyse. La démarche heuristique, sur le plan de la méthodologie générale, se révélera adaptée au caractère mouvant, dynamique, subjectif et créatif de mon objet de recherche, en l'occurrence l'*œuvrement*, qui traduit le processus dynamique d'émergence de la création. En effet, cette recherche sera marquée par un processus expérientiel (Craig 1988) où je suis impliquée en tant que *subjectivité corporelle* dans l'*œuvrement*. La connaissance apportée par cette thèse dépendra donc d'une expérience singulière liée à son horizon d'expériences, comme le dirait Husserl, qui n'aboutit pas à une vérité pour tous, mais qui est propre à cette recherche-crédation. Conséquemment, il convient de préciser que cette recherche s'inscrira dans une pensée *postpositiviste*, c'est-à-dire une pensée qui envisage la coexistence de plusieurs vérités.

Sur le plan de la méthodologie d'analyse, cette recherche *poétique* (Anzieu, 1981, Passeron 1975, 1996) visera la compréhension du phénomène de l'*œuvrement*. Pour ce faire, je me référerai à la tradition de la démarche compréhensive et interprétative apportée par

¹⁹ Développé par Mary Starks Whitehouse, le *mouvement authentique* est une approche d'improvisation en mouvement reposant sur quatre principes essentiels : 1) une vision holistique ; 2) l'imagination active ; 3) l'écclité ; 4) le lâcher-prise.

²⁰ Développé par Danis Bois le *mouvement du sensible* est une exploration du mouvement qui comporte une dimension codifiée et une dimension improvisée. Le mouvement du sensible se définit par : 1) une exploration du monde du mouvement interne ; 2) une proposition de développer la perception, de soi, de son corps ; 3) un mouvement gestuel qui repose sur la perception du *mouvement interne* ; 4) la source de l'émergence d'une pensée kinesthésique ayant sa propre autonomie d'émergence créatrice ; 5) la lenteur permet à la conscience perceptive de capter des données organiques qui autrement lui échappent.

Wilhelm Dilthey (1947, 1988, 1992). Ainsi, la compréhension essentielle de l'*œuvrement* repose sur deux types d'analyse des données : phénoménologique et herméneutique. La première analyse sera à caractère descriptif et pour cela phénoménologique, elle consistera à décrire l'expérience. La deuxième analyse sera considérée herméneutique parce qu'elle impliquera d'interpréter les données en fonction de la description issue de la première analyse.

Un esprit de créativité, de spontanéité et de disponibilité à l'émergence créatrice prévaudra dans la construction de ma thèse. Pourtant, ce souci ne devrait pas évacuer l'apport méthodologique conforme à une rigueur scientifique. En outre, pour signifier ma posture heuristique, l'écriture de ma thèse se fait à la première personne.

La construction de ma thèse s'effectue en trois grandes parties qui englobent 7 chapitres. Étant au service de la compréhension de l'*œuvrement* de *Mosaïque* le développement de la thèse donne lieu à un cadre théorique et un cadre pratique qui s'inscrivent dans la première partie. La deuxième partie, quant à elle, comprend le champ méthodologique et épistémologique, tandis que la troisième partie est consacrée à l'analyse et l'interprétation des données. Mes travaux de recherche s'achèveront donc par une nouvelle phase de créativité de concepts (catégorisation théorisante) sur la base d'une analyse herméneutique de l'œuvre *Mosaïque* actualisée (à partir du dvd). Puis, je finaliserai ma recherche dans une dernière partie réservée à la conclusion et perspectives, dans laquelle j'exposerai de quelle manière tout le cheminement doctoral aura permis un total repositionnement de mon attitude de recherche ainsi qu'un renouvellement de mon approche artistique. Je voudrais que ces conclusions personnelles que je partagerai ici avec les communautés scientifique et artistique, contribuent au développement de la pensée sur le processus de création en art, et à l'approfondissement d'une pratique artistique consciente de son propre déploiement. Il me semble qu'ainsi, je tendrai vers cette unité corps-esprit tant recherchée.

Sur le plan institutionnel, l'activité de recherche, dont certains aspects seront partagés ici, accompagnera et témoignera de l'implication rigoureuse dans une démarche de

recherche-création interdisciplinaire en arts, rejoignant ainsi les objectifs du doctorat en * tudes et pratiques des arts* de l'UQAM, soit l'interdisciplinarité et la réflexion sur le lien entre la théorie et la pratique.

Par ailleurs, il convient de prévenir le lecteur que la construction de la thèse se jouera dans une sorte de spirale de compréhension. C'est-à-dire que l'usage de certaines répétitions servira à resituer le lecteur ou encore, à l'amener dans un approfondissement de ce qui aura été traité précédemment.

PREMIÈRE PARTIE

CHAMP THÉORIQUE ET PRATIQUE

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 PERTINENCES PERSONNELLE ET PROFESSIONNELLE

*Les questions sont intérieures à notre vie, à notre histoire :
elles y naissent, elles y meurent,
si elles ont trouvé réponse, le plus souvent elles s'y transforment,
en tout cas, c'est un passé d'expérience et de savoir
qui aboutit un jour à cette béance.*
Merleau-Ponty (1964, p. 140)

Je n'aurais pas imaginé faire un doctorat sans l'expérience d'un mémoire-crédation réalisé au département de danse à l'UQAM. L'orientation de ma recherche-crédation doctorale tire avantage de cette expérience d'étude théorico-pratique, de même qu'elle est attribuable à une pratique artistique d'une vingtaine d'années dans des disciplines variées : arts visuels, danse, musique. Mes études de formation collégiale, universitaire et privée ont été marquées par la danse, les arts plastiques, l'électroacoustique et la guitare. Artiste née dans les années soixante et ayant grandi dans la campagne québécoise, je me sens très attachée à la nature. Cette inclination continue de colorer mes gestes et ma démarche; cela se manifeste principalement par la contemplation du vivant jusque dans ses plus petits détails.

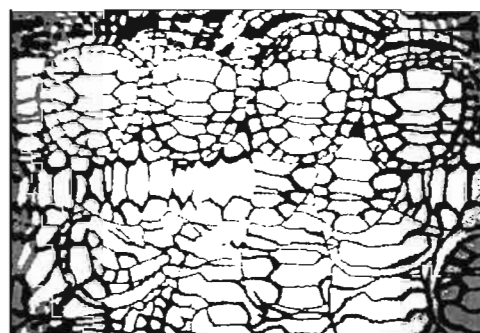
L'ensemble de ces influences fait que mon processus de création est traversé par une fascination pour le «mouvement». En quelque sorte, le mouvement m'apparaît être ce qui me



Peinture en direct, 1984 - Foufounes électriques

rattache justement au vivant. C'est comme si je cherchais à faire apparaître la substance essentielle de la vie à travers mon expérience corporelle ainsi que dans ma production artistique visuelle et sonore.

Cette fascination du mouvement se traduit par un souci de représentation de dynamiques d'action – qu'il s'agisse de la représentation en images du mouvement du corps ou de la génération d'un mouvement d'images dans un *temps d'expérience*. Il est question ici d'une répétition d'actions dans une conduite itérative, c'est-à-dire que c'est un pas à pas d'images – une première image conduit à l'autre de façon générationnelle et irréversible. Ce processus de travail est au cœur de quelques œuvres dérivatives que j'ai nommées «Générations de tortues» (1986), et «À propos de l'histoire du temps» (2001)²¹. Celles-ci ont été réalisées à partir de la création d'une série d'images issues



Générations de tortues, 1986 – Galerie UQAM et Musée Marcil



Générations de tortues, 1986 –
Galerie UQAM et Musée
Marcil

d'une seule et même image source – une carapace de tortue – copiée, numérisée, découpée, collée et recomposée. Cette obsession de créer des dynamiques de transformation se révèle, ni plus ni moins, un effort de représentation du mouvement, de la dynamique du vivant. Partant de cela, j'ai cherché à mieux saisir le mouvement vivant lui-même, et c'est ce qui m'a menée à la danse.

La danse est la discipline dans laquelle je me suis le plus investie. Cependant, j'ai dû reconsidérer substantiellement ma

²¹ Œuvre en filiation avec «Générations de tortues» réalisée dans le cadre du projet «Fictions interactives» au Studio XX, (http://projets.studioxx.org/ateliers/fictions/france_pepin.html).

position face à celle-ci, suite à un important accident de bicyclette. Je reconnais que ma définition de la danse a aujourd'hui migré vers celle du mouvement. J'ai pu faire ce transfert parce que mon parcours a été jalonné par des expériences autour de certaines pratiques somatiques²². Ces expériences somatiques ont eu pour effet de nourrir mon intérêt face au mouvement du corps, mais en explorant d'autres chemins que ceux tracés par les techniques de danse conventionnelles.

Il est à préciser que bien qu'elle origine d'un questionnement sur le corps en mouvement, la création de *Mosaïque* a été entreprise de façon interdisciplinaire. D'une part en effet, l'expérience du corps en mouvement a été soignée et, d'autre part, il y a eu un travail de synthèse entre les disciplines et notamment entre ce qui se donne sur le vif, *live*, et ce qui est transmis par un appareillage médiatique²³.

Ma démarche de création aboutit à une conduite s'inscrivant en marge des créneaux imposés par la culture «à la mode» ou institutionnelle de la danse, de la musique ou des arts visuels. Il s'agit de progresser dans un territoire qui se situe dans l'anomal (Deleuze et

²² Il s'agit du *mouvement authentique*, de la méthode Feldenkrais, du Continuum et plus récemment de la Méthode Danis Bois.

Selon la définition d'Yvan Joly (1993), les **pratiques somatiques** sont orientées vers l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement.

La **méthode Feldenkrais** vise à développer un répertoire de mouvements variés, en exploitant le potentiel inhérent à la structure squelettique et une intégration de l'action aux plans sensoriel, émotif et intellectuel.

Le **Continuum** : Méthode développée par Emilie Conrad-Da'oud conceptualisant le corps humain en mouvement dans une conscience cellulaire. Basée sur divers modes de respiration, des vibrations et productions sonores, de même que sur des qualités de mouvement visant à éveiller l'expression du corps, cette pratique considère le mouvement naturel et préréflexif en tant qu'origine de la vie du corps.

Le *mouvement authentique* : est une approche d'improvisation en mouvement basée sur quatre principes essentiels : 1) une vision holistique 2) l'imagination active 3) l'éccéité 4) le lâcher-prise.

La **Méthode Danis Bois** (méthode dite de somato-psychopédagogie) : est une discipline émergente qui tente de réconcilier le corps et l'esprit. L'être y retrouve sa globalité non seulement dans l'étude de l'influence de sa souffrance physique sur les troubles psychiques et de l'influence du psychisme sur l'état du corps mais aussi, dans une vision unitaire où corps et esprit trouvent un champ de fonctionnement, de réaction, voire de compréhension, commune et simultanée. Les quatre outils principaux de cette méthode sont : l'introspection sensorielle, la thérapie manuelle (fasciathérapie), la thérapie gestuelle et le *mouvement du sensible* et enfin l'entretien.

²³ Ici il est question d'une projection vidéo sur un écran et d'une diffusion sonore à travers un système de son qui comprend : la bande son qui est construite avec la vidéo et des captations sonores *live* de ma voix et de mes pieds.

Guattari, 1980) parce qu'il est en bordure des territoires disciplinaires respectifs. Une cartographie s'invente dans un espace *entre*, en ne s'inscrivant pas directement dans un domaine défini. On est dans un lieu où l'œuvre s'instaure en symbiose des trois médias. Par conséquent, je ne suis pas dans une discipline ou une autre, mais plutôt dans une *interdiscipline*. Le lieu de rencontre a donc pour effet de convoquer une *reterritorialisation* de ma pratique artistique.

De plus, mon positionnement se distingue du spectaculaire tel qu'il est abordé avec la mise en scène de corps de *demi-dieux* comme on l'a vu chez Lock avec Louise Lecavalier ou encore avec le cirque, qui est très populaire en ce moment. Ce sont là des exemples où la notion de virtuosité passe par un corps de haute voltige. Mon point de vue n'est pas de dire que ce n'est pas intéressant, mais plutôt de prendre conscience que ce n'est pas cette dimension qui m'anime. Tout simplement parce que cela ne m'est pas accessible, ce n'est pas ce qu'il m'est donné de pouvoir faire, mais encore, ce n'est pas ce qui m'importe le plus.



Peinture en direct, 1984 - Foufounes électriques

En effet, dans ma façon d'entreprendre la création, je m'intéresse à une dimension humaine qui touche à l'intime par le biais du développement de la conscience de soi. Ainsi, ma création repose sur un éveil de l'intériorité où, comme le propose Min Tanaka, le corps est un laboratoire. Dans ce sens, on est dans une sorte d'antispectaculaire de la représentation, qui me place dans une pensée où je ne crois pas que tout est inscrit à jamais, mais plutôt que c'est possible d'être autre (Lyotard 1971, p. 382), d'être transformée. Il s'agit d'ailleurs de questionner la figuration elle-même, et de laisser ouvert le sens qu'elle peut prendre. De son côté, Lyotard (2002, p. 283) parle d'une angoisse du vide de répercussion des figures «L'artiste n'est pas quelqu'un qui réconcilie, mais qui supporte que l'unité soit absente». Alors que de mon côté, il y a un enjeu dans la réconciliation, car la transformation se joue justement dans une loi chiasmatisque du mouvement.

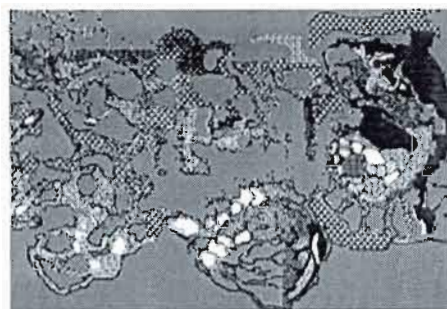
Est-ce que cela rend mon expressivité moins valide pour autant? Je propose, pour ma



Génération de tortues, 1986 – Galerie UQAM
et Musée Marcil.

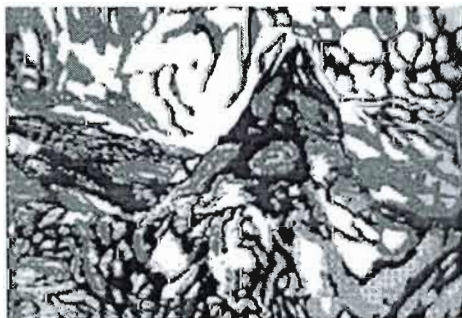
part, d'ouvrir la création, qui implique un travail en mouvement *live*, et qui doit être portée en présence sur scène, sur d'autres possibilités. En effet, n'y a-t-il pas d'autres points de vue possibles de la création en *art vivant*? N'y aurait-il pas un autre travail du corps qui, tout en étant approfondi, ne se fonderait pas exclusivement sur la recherche d'un éblouissement mécanique à tout prix? C'est-à-dire où le corps est

amené à se dépasser en s'instrumentalisant lui-même afin de servir les contours d'une forme purement esthétique, ce qui entraîne très souvent le corps de l'exécutant en dehors de sa physiologie. Et par conséquent aussi, en dehors de ce qui touche aussi sa valeur humaine, en tant que *subjectivité corporelle*.



Génération de tortues, 1986 – Galerie UQAM
et Musée Marcil

Je considère donc que ma perspective d'artiste constitue un lieu de résistance où j'estime qu'il y a de la virtuosité dans d'autres approches du mouvement et que c'est un vaste territoire à découvrir. Pour être plus spécifique sur cela, j'établis qu'il s'agit de privilégier un mouvement corporel venant de l'intérieur. Ainsi, dans ma pratique artistique interdisciplinaire, *reterritorisée*, que ce soit dans la



Génération de tortues, 1986 – Galerie UQAM
et Musée Marcil

partie visuelle, sonore ou en mouvement *live*, il n'y a pas de qualité de forme qui soit visée au préalable, et le geste de création qui est posé naît d'une *attention d'écoute*. On reconnaîtra ici une évolution de la fascination qui m'anime depuis toujours à propos du mouvement. Il n'est plus seulement question d'un geste que je pose de l'extérieur, de façon visible, mais bien d'un geste

qui s'impose de l'intérieur, dans l'invisible de *qui je suis* et de ce qui m'anime profondément.

En ce qui concerne mon intérêt pour la musique et le sonore, il se qualifie en termes peut-être un peu différents de ceux par lesquels j'ai déjà défini mon parcours en danse et en arts visuels. Néanmoins, on remarquera que ma parole est teintée du vocabulaire qui fait référence à l'expérience de l'audition. Je parle *d'écoute du mouvement* – expression qui rend bien la façon dont je suis aux aguets au moment de la création, en quelque sorte, l'oreille tendue. Néanmoins, je perçois cette écoute dans une multisensorialité, c'est-à-dire que c'est autant dans mon ressenti, dans ma proprioception et dans ma sensibilité que s'opère cette écoute.

En 1985, à l'Université Concordia, je cherchais un cours de son et j'ai trouvé l'électroacoustique. Cela explique mon initiation à des modes de composition issues de la musique concrète. Née du phénomène de la radio, la musique concrète se compose dans un jeu de découpage, de réenregistrement et de collage sonore à partir de bandes magnétiques. «Génération de tortues», le travail visuel décrit plus haut, est construit à partir de ce type de processus de travail. Par conséquent, il est à remarquer que dans mon travail visuel, on retrouve parfois une contamination de l'électroacoustique.



L'arbre, Café du soleil, Vancouver, 1995

Pendant la période de récupération de mon accident, j'ai vécu à Vancouver où j'ai appris la guitare et la percussion brésilienne. J'ai ainsi tourné dans un spectacle de musique brésilienne pour enfants avec Celso Machado de 1993 à 1995. Suite à cela, j'ai vécu en Sardaigne où j'ai approfondi la guitare classique et ancienne et travaillé sur différents spectacles de musique et de danse en collaboration avec Marco Meloni. C'est aussi une période où je me suis initiée à l'enseignement de la guitare et du mouvement. Notamment, avec M. Meloni, nous avons développé un cours «Musica e movimento» (la musique est

mouvement), où nous avons réuni nos expertises. Nous utilisons les structures rythmiques de comptines folkloriques de l'endroit pour donner une formation musicale et créer de petits enchaînements chorégraphiques. C'est un travail qui est en lien avec ce que je fais depuis 2000 comme artiste dans les écoles du Québec.

Dans la citation qui ouvre ce texte, Merleau-Ponty attire l'attention sur le fait que le passé et l'expérience génèrent une ouverture. Il m'apparaît que j'ai moi-même profité de la brèche qu'une perspective non conventionnelle m'offrait face à la création, pour entreprendre l'œuvre doctorale dans une synthèse de tout ce que j'avais exploré. C'est ainsi que l'*œuvre* s'est édifié, en fonction du renouvellement et d'une reterritorialisation de ma pratique.

1.1.1 Une position d'artiste : entre la recherche et la création

Me situer dans l'art n'est pas a priori facile. Déjà, par rapport à quoi dois-je me situer : la recherche, l'interdisciplinarité, la danse, la vidéo ou le sonore ? Il m'apparaît que ma recherche-crédation a évolué dans une sorte de zone intermédiaire qui relève à la fois des dimensions de la recherche et de la création. En effet, je constate que ma démarche de création est dynamisée par la recherche. C'est pourquoi, j'ai choisi, dans un premier temps, de me situer brièvement dans l'histoire de l'art et, par la suite, dans la recherche en danse.

Mon travail évolue selon une tendance actuelle qui est de ne pas se développer sur un modèle d'œuvre caractéristique au départ. Le chercheur en histoire de l'art Sandro Bocola (1999, p. 570) identifie cette tendance dans la question posée par Mario Merz : *Che fare* «(What is to be done?)». Dans sa définition, Bocola (1999) tient compte de la réponse de plusieurs artistes qui refusent l'exagération dictée par le modernisme, basée sur la nécessité d'innovation, sur le style et sur l'intégrité. Toutefois, dans un même souffle Bocola critique ces mêmes artistes du fait qu'ils se construisent une image d'omnipotence artistique. Edward Lucie-Smith (2002, p. 248), un grand spécialiste de l'art, va dans le même sens que Bocola en

ajoutant que l'art contemporain est de nature plurielle, qu'il consiste à être à l'avant-garde, à jouer de transgressions, de controverses et de défis aux normes sociales.

En considérant ces grandes lignes qui définissent certaines approches de l'art contemporain, il m'apparaît que ma perspective est autre. Je ne pose pas la question «quoi faire», mais je m'investis dans le «faire» lui-même, en le soignant toutefois. Le protocole de l'action est ainsi une orientation ouverte par laquelle j'anticipe qu'il y a quelque chose, un potentiel qui est là, latent, et qui ne demande qu'à se révéler, dans la mesure où je suis disponible à le capter. Sans doute y a-t-il ambivalence, ou plutôt chiasme, qui naît d'une posture où : il y a « faire œuvre » et « laisser faire l'œuvre », mais aussi, où il y a visée de la connaissance de soi et de laisser une place à l'émergence de l'être. C'est l'existence de deux pôles qui interagissent dans la recherche d'une sorte d'équilibre. Je ne crois pas que l'innovation, dans le sens de se distancier des courants passés, soit nécessaire ni qu'elle doive être présente à tout prix et en particulier dans les dispositifs médiatiques. Cependant, je ne rejette pas la nouveauté pour autant car, l'expérience à médiation corporelle m'a enseigné que la pensée qui naît de l'expérience du corps se caractérise par un renouvellement de soi-même (Bois, 2006). C'est une expérience qui tient compte du potentiel de transformation, où il y a non seulement une disposition au changement, mais où l'expérience détermine l'engagement à cultiver ce processus de changement. Ainsi, ma recherche se joue dans une quête de sens de la vie, où je dois apprivoiser cette dimension du corps, potentiellement à même de se transformer.

Globalement, je cherche une relation à la création dans le plaisir, la liberté et la découverte. Ma transgression est sans doute celle de la déterritorialisation, parce que je construis l'œuvre *Mosaïque* dans un *entre* des médias. Cependant, c'est un déplacement qui me concerne moi-même avant tout. En effet, en cela je ne cherche pas à faire scandale, comme c'est le cas de plusieurs artistes contemporains, au contraire, ma démarche se développe sur une appréciation de la vie. Il ne s'agit pas non plus d'une fascination morbide, mais bien de l'épanouissement d'une conscience attentionnée. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'une démarche où je suis, comme mes contemporains, orientée sur ma personne, je cherche, pour ma part, à me définir dans une dimension humaine. Il ne s'agit donc pas ici de me placer dans

une omnipotence d'artiste, mais plutôt en fonction d'une valeur donnée à mon expérience, dans le souci de soigner l'être à soi et, par conséquent, aux autres. Parce que je crois que si je suis bien avec moi-même, que j'ai confiance en moi, c'est cela, d'abord et avant tout que je partage avec les autres, et notamment dans une création artistique.

Ma démarche en mouvement appelle quelques repères dans le domaine de la recherche en danse. Comme je l'ai déjà exposé, selon la perspective de Leão, de Merce Cunningham à Trisha Brown, on retrouve des courants dont les parti-pris esthétique et technique se développent autour «d'une recherche du "mouvement pur" et de l'exploration de l'intelligence physiologique du corps et du mouvement» (Leão, 2003, p. 27). Cunningham se distancie du pathos de la danse expressionniste en proposant un travail plastique supprimant affectivité et surenchère interprétative. Leão souligne qu'au-delà de la stylisation esthétique, ce travail comporte des lacunes quant au questionnement des processus perceptifs du performeur. Cette auteure situe à la Judson Church, l'émergence d'un véritable laboratoire de la *Post Modern Dance* où les danseurs se donnent le défi de fonder l'expérience du mouvement dans le mouvement lui-même. Dans cette initiative, le performeur n'a pas à se départir «de son rapport intime avec l'expérience sensible» (Leão, 2003, p. 28).

Mon travail est en filiation avec les préoccupations de ces chercheurs dans le sens où je ne cherche pas une forme ou un style qui soient pré-établis. Comme le pose Leão (2003), l'expérience d'un mouvement pur revient à percevoir un monde cinétique subtil, là, avant toute forme visible. Elle soulève de plus que ce qu'elle définit comme l'action organique, concernera toujours l'aujourd'hui dans son identité originelle, mais en-dehors des exigences tendancielle esthétiques. Le mouvement reste «lié aux paramètres constants de son organisation physiologique naturelle» (Leão, 2003, p. 29).

Dans cette optique, les chercheurs ayant développé des méthodes somato-sensorielles²⁴ ont visé à libérer, justement, les déterminismes esthétiques et culturels. Là-dessus, trois axes fondamentaux sont répertoriés par Leão (2003, p. 30): «la notion de conscience perceptive, la notion de prémouvement anticipatoire et la notion physiologique du mouvement».

²⁴ Laban, Bartenieff, Feldenkrais, Alexander, Bainbridge-Cohen, Conrad Da'oud, Bois, etc.

Dans une filiation avec Grotowski autour de l'idée de la «spontanéité lucide», Leão (2003, p. 50) situe une action organique qui est «méta-quotidienne» et «qui demande un entraînement spécifique, un processus d'apprentissage adapté». Il semble que notre perception soit conditionnée par ce que nous avons appris à percevoir²⁵. On retrouve donc, dans l'entraînement à la perception, la nécessité de s'appuyer sur un lieu où il est possible de lâcher prise, afin de permettre l'émergence de nouvelles informations perceptives. Dans ce sens, Danis Bois travaille au développement d'une conscience préréflexive ne contrôlant pas le corps, «mais qui se laisse imprégner par les perceptions qui viennent à lui» (Leão, 2003, p. 50).

Par ailleurs, Céline Roux (2007) souligne, dans son livre «Danse(s) performative(s)», la difficulté, en ce début de XXI^e siècle, de définir : ce qu'est la danse, ce qu'est le corps dansant et de comprendre quelles sont les problématiques de la recherche chorégraphique. Elle soulève l'apparition dans la décennie 1993-2003, en France, d'une attitude performative qui se rebelle contre le système en place dans une sorte de révolution sans révolution. Cette attitude est entendue dans une sorte d'«état d'être» qui trouve une filiation dans «l'état de danse» lancé par Simone Forti dans les années 70. En observant l'héritage d'il y a trente ans, Roux s'intéresse au lien qui se tisse, dans certaines propositions chorégraphiques d'aujourd'hui, avec le champ des arts plastiques. Pour une certaine critique de la danse, cette association qui donne lieu à une non-danse, est dégénérante, tandis que pour d'autres, il s'agit d'une réponse prolifique de décroisement. Tel est le constat de Jean-Marc Adolphe et Gérard Mayen (2004) : «Bref, plutôt que de «non-danse», force est de constater le renouvellement considérable de l'approche même de leur projet qui transgresse les cloisonnements disciplinaires, a ouvert une telle variété de pratiques et de formes, qu'il est vain de chercher à les regrouper sous un intitulé fédérateur»²⁶. L'exploration dans laquelle je me suis investie dans mon projet doctoral trouve, quoi qu'il en soit des connivences avec le phénomène des danses performances. C'est-à-dire dans le sens où une attitude performative

²⁵ Pradier, J.-M., «La perception ethnoscéologique», *Les périphériques vous parlent*, n° 12, 1999, in Leão, p. 50.

²⁶ Adolphe, Jean-marc et Gérard Mayen. 2004. «La «non-danse» danse encore.», in *Mouvement*, no 28, mai/juin, 2004, p. 72-74.

«favorise l'examen entre les corps et le moi» (Roux 2007, p. 108). Je suis dans le courant d'une redéfinition de la danse alors que je cherche à me déployer dans un «corps conscient, à la fois de son espace interne et de son espace externe qui se déploie afin de mettre en éveil des potentialités corporelles et sensorielles»²⁷. Et donc tout comme le fait remarquer Roux (2007, p. 94) «Le corps dansant [dans mon cas en mouvement plus que dansant] ne se veut plus virtuose, mythifié et mystifié, il devient matière à redécouvrir dans une pensée consciente de son être». Mais mon déploiement, pour le parcours de *Mosaïque*, aura été plus orienté vers l'espace intérieur qu'extérieure, à savoir à quoi je reconnais que je me transforme dans le développement de mes capacités attentionnelles. Et finalement, c'est peut-être de cette incursion introspective, où j'apprends à me situer à l'intérieur de moi, que je saurai mieux me situer dans le monde. Et je crois aussi à Linstar de Roux que l'«état d'être» qui marque le performatif d'aujourd'hui et qui se démarque des années 60 et 70 «ne différencie plus création artistique et cadre politique, statut d'artiste et citoyen responsable prenant part aux questions et problématiques de son contexte de travail» (Roux 2007, p. 245). Une auto-réflexion active de ma part s'ancre dans la profondeur du moi afin de trouver l'articulation qui me révèle à moi-même dans l'*œuvrement* et c'est ce qui à la fois me rapproche et m'éloigne du chorégraphique d'aujourd'hui, dans la particularité où je souhaite apprendre de mon expérience en mouvement, mais que je ne me reconnais pas dans la danse.

La recherche de ma *subjectivité corporelle* a été fondamentale à mon projet de création *Mosaïque* et il a été important de lui donner une valeur. De ce fait, je me situe dans l'art contemporain avec une double position d'artiste et de chercheure. *Mosaïque* a été le lieu de l'approfondissement de ma *subjectivité corporelle* et du *sensible*, par l'apprentissage de la *Méthode Danis Bois*. En cela, mon travail se rapproche de celui de Maria Leão. Cependant, mon questionnement diffère de celui de cette chercheure, parce qu'il n'est pas directement lié à l'analyse du mouvement dans l'art performatif en fonction des enjeux perceptifs à l'œuvre dans la production d'une action performative. Mon questionnement se situe plutôt dans la compréhension des effets de l'approfondissement de la conscience perceptive sur l'émergence créatrice, en fonction des traces qui s'inscrivent dans le contexte d'un

²⁷ Céline Roux . 2007. *Danse(s) performative(s)*. Paris : L'Harmattan, Collection Le corps en question. ISBN 978-2-296-02580

œuvrement interdisciplinaire. Ainsi, ma position d'artiste se trouve dans une zone intermédiaire n'étant ni tout à fait dans l'art ni tout à fait dans la recherche, mais procédant des deux à la fois et cela dans le défi que représente l'interdisciplinarité, où se rencontrent le *live* et le médiatique.

La genèse d'un questionnement

En introduction, j'ai souligné le fait que ma grande posture de recherche se situe dans une démarche heuristique définie à même la méthode heuristique. Je rappelle que cette posture est caractérisée par le fait de pouvoir connaître un phénomène à partir de catégories d'analyse propres au chercheur, lesquelles proviennent d'une expérience personnelle de la réalité (Paillé, 2004b). Le chercheur doit avoir une expérience intense du phénomène étudié. C'est pourquoi je donne dans ce qui suit quelques éléments qui témoignent, à travers l'évolution de ma question, de l'intensité dans laquelle s'est déroulée ma recherche. En outre, ils me permettront de situer l'apport de l'expérience de recherche découlant de ma maîtrise sur mon premier questionnement au doctorat. Je rappelle que c'est, entre autre chose, ce qui me permet d'affirmer le caractère heuristique de ma démarche.

L'étape de la question, qui constitue un processus expérientiel selon ce qui a été défini par Peter Erik Craig (1988, p. 32)²⁸, doit refléter la conscience de la question de recherche et l'intérêt ressenti de manière subjective²⁹. J'associe cette phase à l'intuition parce que, pour ma part, la question a découlé de quelque chose de pressenti et a permis d'amorcer un cheminement. Afin de rendre cette étape plus concrète, j'ai relevé des actions méthodologiques chez Craig (1988) et j'ai tenté de définir comment elles se sont déroulées dans ma propre recherche. Il est à souligner que la question a évolué au fur et à mesure que la recherche s'est clarifiée. La posture heuristique fait qu'il y a un rapprochement successif vers

²⁸ Peter Erik Craig (1988) n'est pas le premier à avoir observé une démarche heuristique, mais c'est lui qui en a le mieux défini les contours. Il s'agit donc d'un auteur clé en ce qui concerne ce type de démarche de recherche.

²⁹ Il est ici à souligner que la subjectivité dont il est question signifie le caractère de ce qui concerne le sujet, il est question d'une volonté raisonnée, qui concerne le sujet en tant qu'esprit sans que la dimension corporelle ne soit précisément envisagée.

l'essence du questionnement. Ainsi, il y a une transformation de la recherche en fonction de la compréhension qui s'enrichit au fur et à mesure des expériences et c'est cela qui clarifie l'objet de la recherche. Comme en sculpture, il s'agit d'une sorte de dégrossissement.

La première action méthodologique consiste à donner une définition de l'objectif de la recherche³⁰ : comprendre mon propre cheminement de découverte au sein de l'*œuvrement de Mosaïque*. La deuxième action consiste à établir le positionnement de la recherche. Il s'agit d'une recherche *autopoïétique* en art reflétant un point de vue subjectif, celui de l'observateur (qui est moi-même, la créatrice de l'œuvre, et l'auteur de la recherche), ce qui se définit aussi sous le vocable *émique*. Je rappelle que l'heuristique, telle que définie par Craig (1988), valorise l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité ainsi que la dimension passionnée de la recherche. La conception théorique de ce type de recherche s'opère sous le paradigme postpositiviste où il est possible d'envisager plusieurs réalités. La tradition dans laquelle se joue la dynamique de ma recherche est la démarche compréhensive et interprétative (Dilthey, 1947a-b, 1988, 1992), c'est-à-dire qu'une importance est mise sur le fait de comprendre un phénomène humain, l'*œuvrement*, à partir d'une analyse en premier lieu descriptive et pour cela phénoménologique et, en second lieu, à travers une analyse herméneutique qui consiste à interpréter les données en fonction de la description de la première analyse. Pour finir, il y aura deux matériaux de recueil de données : le dvd de l'œuvre *Mosaïque* actualisée et la genèse des traces de l'*œuvrement*³¹.

J'ouvre maintenant une parenthèse sur la notion de «donnée» qui pourrait être remise en cause. En effet, j'ai envisagé l'analyse de l'œuvre sous l'appellation «d'analyse des données». Par cela, j'ai choisi de me conformer à la terminologie des méthodes qualitatives. Si je me réfère au dictionnaire *Druide*³², une donnée se définit sous deux aspects qui m'intéressent, notamment : 1) «élément connu qui sert de base à un raisonnement, à une recherche» et ; 2) «résultat d'observations ou d'expériences». En effet, pour moi l'œuvre

³⁰ Celui-ci est défini de façon plus approfondie au point 1.5 de ce chapitre.

³¹ Toutes ces informations seront mieux développées au chapitre 6 et 7 en ce qui concerne le cadre méthodologique et l'analyse des données.

³² *Dictionnaire Antidote Prisme*, éd.1993-2005. Version 6 (v6) pour Mac Os X. Montréal : Druide informatique.

constitue une donnée de base à l'analyse et permet d'ancrer un raisonnement dans ma recherche. Et, elle résulte d'une expérience d'*œuvrement* heuristique. Cependant, il est vrai que l'œuvre dépasse le statut de la simple donnée. Enfin, je dois préciser que j'ai deux matériaux de recueil de données : le dvd de l'œuvre Mosaïque actualisée et la genèse des traces de l'*œuvrement*, c'est-à-dire les notes de cahier de travail témoignant du cheminement de la recherche-crédation. Par contre, ces notes de travail ont été intégrées tout au long de l'écriture de la thèse en apportant une analyse progressive qui s'est opérée dans le déroulement de la thèse. Elles ne servent donc pas spécifiquement à une analyse proprement dite, arrivant en fin de parcours, comme c'est le cas pour l'œuvre.

La troisième action est une métaphorisation orientée sur l'intérêt subjectif ressenti. Pour ma part, j'ai ressenti le besoin de faire appel à deux métaphorisations. La première est la métaphore du jardin. Selon ma perception, c'est celle qui définit le mieux mes stratégies d'intégration d'une *conscience somatique*. C'est-à-dire de voir comment le corps participe à une réflexion dans le phénomène d'*œuvrement* interdisciplinaire en art. Je pars de l'hypothèse que cette conscience ne s'inscrit pas d'un seul coup, que c'est quelque chose de vivant, et que par conséquent, c'est quelque chose de changeant aussi. De ce fait, je considère que la *conscience somatique* demande à être cultivée avant de devenir une dimension de la subjectivité, avant d'intégrer ce nouvel état de conscience. En effet, notre héritage de pensée fait en sorte que la scission entre le corps et la pensée réside dans une multitude de relations que l'on entretient avec le monde, dans notre vie. C'est ainsi que la métaphore du jardin est là pour rendre compte de la dimension éducable d'un changement de rapport vécu subjectivement, mais qu'il y a un effort soutenu à faire pour y arriver.

La deuxième métaphore significative est celle d'un loup se retrouvant sur un territoire nouveau – une *reterritorialisation* – et qui doit se créer une mémoire de celui-ci. Toutes les actions qu'il pose tendent à lui révéler un senti par lequel sa mémoire se construit. Ainsi, transformer l'enjeu disciplinaire de ma pratique artistique m'apparaît la conquête d'un territoire inconnu, à circonscrire, à sentir, à percevoir, et, bien entendu, à intégrer subjectivement dans une unité corps-esprit. Dans le même sens, Craig (1988, p. 36) souligne qu'«Explorer des questions et des problèmes humains issus directement de l'expérience

singulière et existentielle d'un individu suppose un cheminement à travers un territoire inconnu».

Pour ma part, la question de recherche a demandé à être constamment revisitée. J'ai initié ma recherche avec un questionnement assez large et complexe, qui me reliait à ma démarche de maîtrise. Graduellement, la question a pris une dimension plus fondamentale, elle m'a menée à ce qui m'animait, au cœur de moi-même, aux lieux et temps de l'*œuvrement* de *Mosaïque*.

L'oscillation de la question – de la compréhension vers la question

L'oscillation de la question est un mouvement qui se joue à partir d'une étape de compréhension et qui permet de resserrer et de transformer la recherche. Je retrace donc quelques mouvements évolutifs déterminants au cours de ma recherche. J'ai cherché à rendre perceptibles différentes dimensions opérantes de l'oscillation : celle entre la théorie et la pratique, et celle des processus expérientiels définis par Craig (1988) que nous verrons plus en détails dans la méthodologie. Mon objectif est aussi celui d'*incarner*, dans ce document écrit, la dimension de processus expérientiel, et notamment, dans l'évolution du questionnement compris dans la recherche de même que dans la création.

1^{ère} oscillation

Mon intuition de départ trouve son origine dans mes conclusions de maîtrise. Mon mémoire-crédation était orienté sur l'idée d'un archétype féminin d'origine, agissant comme moteur de la création, dans l'art chorégraphique contemporain. L'analyse de ma création ainsi que celle d'une sélection d'œuvres faisant partie de la création contemporaine ont révélé deux thèmes d'inspiration importants : (1) la nostalgie des origines comme fondement de l'acte créateur, (2) la notion d'action, de «faire», un moteur de ma propre création de maîtrise – *Domus de Janas*. Faisant suite à cette réflexion, l'articulation de mon premier

questionnement au doctorat a tourné autour du thème de *la nostalgie des origines* comme vecteur de la création.

Le premier questionnement (automne 2001) a pris la forme d'un titre regroupant des éléments que je souhaitais explorer pendant la recherche-création : *La nostalgie des origines et son application dans les pratiques somatiques et dans la création en arts interdisciplinaires*. Cette énonciation situait, dès lors, mon intérêt pour le développement d'un processus de création à partir d'une pratique somatique. Elle révélait le renouvellement de ma pratique artistique et, de plus, mettait en relation une quête des origines avec l'expérience de travail à médiation corporelle.

Cependant, c'est à partir de la réalisation d'une première ébauche de création interdisciplinaire – *l'essai Prélude* – que ma recherche-création a vraiment été enclenchée. *L'essai Prélude* a été réalisé dans un esprit de *poi  sis* – de faire –, en incluant tout ce qui était à ma portée avec, au départ, peu de discrimination en ce qui a trait aux matériaux. Je me suis mise à l'œuvre et à l'écoute de ce qui était là, en portant attention à ce qui se révélait au fur et à mesure. Cette impulsion de départ m'est apparue comme un *aller vers* l'œuvre. De cette manière, *l'essai Prélude* a institué les amorces d'une



L'essai Prélude, 2002, répétition

relation entre théorie et pratique de ma recherche. De plus, cet essai trace les premières pistes de travail à partir desquelles l'*  uvrement* s'est déployé. En cela, il s'est révélé un véritable prélude à la création de *Mosaïque*.

Afin de rendre compte du processus de recherche-création, voici quelques passages d'une analyse réalisée à la fin de l'automne 2001³³ concernant ce premier essai et qui annonce l'orientation que prendra l'*  uvre* de *Mosaïque* :

(1) ... Les mains encerclent la bouche et forment une caisse de résonance, et cette résonance est transmise par les os du corps. Cette façon de produire un son à travers une respiration particulière est tout à fait dans l'esprit *Continuum*³⁴, elle stimule un état particulier dans le corps en mouvement à condition de maintenir le bourdon assez longtemps. Le corps adopte une posture pour la production sonore et cet élément devient un élément esthétique de l'œuvre... Ma porte d'entrée du mouvement est celle du son.

(2) ... les rapports qu'on peut trouver dans ce travail sont : dialogue entre les éléments différés et sur le vif; contrastes entre les deux temporalités; extension à d'autres niveaux du temps – temps réel en différé, atemporalité, temps passé. L'atemporalité peut apparaître dans la performance sur le vif par le biais d'un état cellulaire occasionné par le jeu sonore. Simultanéité, synchronicité et contiguité sont des exemples de types de rapports pouvant apparaître dans la mise en œuvre de mon projet de recherche-création.

(3) Le travail de l'interprète repose sur une écoute de l'expression du mouvement qui fait surface au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre... c'est l'émergence singulière et éphémère contenue dans *le maintenant* de l'  v  nement qui est favorisée. L'attention est mise sur la globalité de l'être.

(4) L'ensemble de la recherche-création tend à se développer dans une mosaïque interdisciplinaire complexe entre des jeux langagiers gestuels, des mouvements spontanés, des jeux de temporalité, une esthétique picturale et des collages sonores.

Cette analyse de *l'essai Prélude* retrace plusieurs éléments restés au cœur de l'*  uvre* de *Mosaïque*. La première citation nous met sur la piste d'une *conscience somatique* induite par le travail du corps et de la voix, et qui est en fait un phénomène qui n'est pas encore vraiment conscientisé, c'est une intuition. Ainsi, dans ce premier temps, j'ai défini la notion de *conscience somatique*, dans un rapport étroit avec le fait que je me mettais en condition de *faire*, dans ce cas spécifique de produire un bourdon avec ma voix et ma respiration et que cela avait pour effet de créer un état que je qualifierais d'extatique³⁵. Cet   tat me donnait une sorte d'impulsion pour bouger, comme si je *surfais* sur l'état produit par

³³ Dans le cadre du cours Métho 1.

³⁴ C'est une pratique que j'ai expérimentée à quelques reprises durant la période du début de mon doctorat. Une définition de celle-ci se trouve au début de ce chapitre.

³⁵ Parce qu'il y avait une sorte d'altération de ma conscience lorsque la production sonore était maintenue pendant un laps de temps assez long (environ 8 minutes).

le bourdon. Par ailleurs, cette micro-analyse repère la dimension du son comme étant un ancrage dans mon *œuvrement*, c'est une information qui situe l'origine de ce phénomène dans la recherche-crédation. Dans la deuxième citation, on retrouve la notion de temporalité qui deviendra un souci de plus en plus conscient et intentionnel dans l'*œuvrement* interdisciplinaire de *Mosaïque*. En effet, la prise de conscience de ce souci dans *l'essai Prélude* a engendré un développement conscient de matériaux temporalisés³⁶. Principalement en ce qui a trait à la vidéo et au sonore enregistré : c'est le cas pour *Murmure*, pour *Paysages diastoliques* et pour *Épilogue*. Pour ce qui est de la troisième citation, il y a une nouvelle compréhension qui se révèle *a posteriori*, c'est-à-dire ce qui avait été entendu alors n'est plus compris de la même façon maintenant. Néanmoins, l'attention sur une unité de l'être a été poursuivie. Cette posture situait davantage un *devenir* qu'un *ayant été*. Ce qui doit donc être compris ici, c'est l'instauration d'un *aller vers*, là où je me dirige, et qu'à ce moment-là, le défi a été celui de développer un processus d'*œuvrement* qui évoluerait dans l'optique de cultiver une unité corps-esprit. La dernière citation inscrit des éléments à la base de l'*œuvrement* dans son interaction interdisciplinaire. La dimension fragmentaire d'une telle complexité de langages est identifiée d'ailleurs dans ce qui était finalement l'intuition du titre de l'œuvre – *Mosaïque*!

Au début du processus de recherche, avant que la notion d'*œuvrement* ne s'impose, je me référais à la notion de *poiésis*. Cela situe le premier temps d'une l'attitude de création qui est celle de se lancer dans le travail, de *faire*. À partir de l'hiver 2002, on retrouve le vocable *poiésis* dans une articulation méthodologique³⁷ :

[...] une particularité de ma recherche se situe dans le type de rapport à l'œuvre. [...] l'œuvre émerge d'une intentionnalité qui se révèle dans le travail de création. Ainsi, je constate une dynamique importante qui émerge de l'action de faire – *poiésis*.

Cette même articulation rend compte des fondements à partir desquels ma position d'artiste va se développer : une prise de position consciente en tant que subjectivité qui

³⁶ Ce qui est impliqué ici sera explicité dans le cadre pratique au chapitre 5.

³⁷ Cette articulation méthodologique avait été développée dans le cours Métho 2, enseigné par Nicole Beaudry et Pierre Gosselin à l'UQAM.

implique une unité de corps et d'esprit et que j'aspirais à intégrer de façon *incarnée*: [...] une attitude de conscience est adoptée vis-à-vis du processus, [...] qui propose un regard holistique sur la pensée par le corps [...].

L'*essai Prélude* ainsi que le premier questionnaire renfermaient le germe de ce qui allait devenir l'*œuvre* de *Mosaïque* : une *attention d'écoute* portée sur l'expérience du corps qui donne lieu à l'émergence créatrice ; une *reterritorialisation* de ma pratique.

Ce qui précède témoigne d'un premier cycle de la dynamique qui s'installe entre la théorie et la pratique. On peut observer que ce qui se joue dans la pratique est déterminant et indispensable pour la dimension théorique. L'exploration d'un premier questionnaire engendre un mouvement de la recherche vers de nouvelles solutions.

2^{ème} oscillation de la question

La deuxième formulation de ma recherche s'est présentée comme une synthèse de l'exploration théorique et pratique préalable. D'une part, l'idée de l'*agir* avait trouvé sa définition dans le terme *poiésis*. Cet *agir* se révélait un potentiel, un cheminement possible et cohérent avec la façon dont je me pose dans le travail. D'autre part, suite à la réflexion amorcée autour du souci de la temporalité dans l'*essai Prélude*, il s'est avéré que la question de la *nostalgie* devenait plus difficile à porter sur le plan de mes états d'âme. En effet, cette orientation mettait l'emphasis sur mon passé, ce qui avait pour effet de m'enfoncer dans une tristesse qui devenait étouffante parce que sans cesse réanimée par le rapport nostalgique. En bref, je ressentais face à cette thématique beaucoup trop de lourdeur face à ma vie. Toutefois, ce questionnaire n'aura pas été vain car il m'a permis de faire glisser la notion d'origine en la situant dans le mouvement du corps. De plus, l'*essai Prélude* m'avait pistée sur le souci de la présence, m'amenant à me situer dans mon présent, dans un présent de présence, ce qui avait pour effet d'être beaucoup plus dynamique. En effet, cela portait en soi l'espoir d'un nouveau point de départ pour *devenir*. Ce passage a été crucial pour l'évolution de ma recherche-crédation qui a trouvé une résonance dans la pensée du physicien Ilya Prigogine

(1993), lui-même inspiré par Paul Valéry, lorsqu'il parle d'un *temps à devenir* – le présent prépare les potentialités du futur.

Cette prise de conscience majeure a suscité chez moi une motivation importante qui n'a cessé de prendre de l'importance tout au long de ma recherche-crédation. C'est un positionnement avec lequel je suis restée en cohérence du début à la fin et qui me relie, en outre, à la démarche de Danis Bois, découverte plus tard au cours de ma recherche.

L'énoncé de cette étape de recherche m'a permis d'envisager la notion de *poiésis* dans une perspective où elle identifie un *agir* qui m'est propre – *autopoiésis* – et de rendre compte du cadre dans lequel se déroulait la création : *Autopoiésis d'une démarche de création interdisciplinaire recourant à des pratiques somatiques*. Cette nouvelle formulation de titre a conduit à la question suivante : quel assemblage de perspectives théoriques me permettra d'interpréter ma pratique?

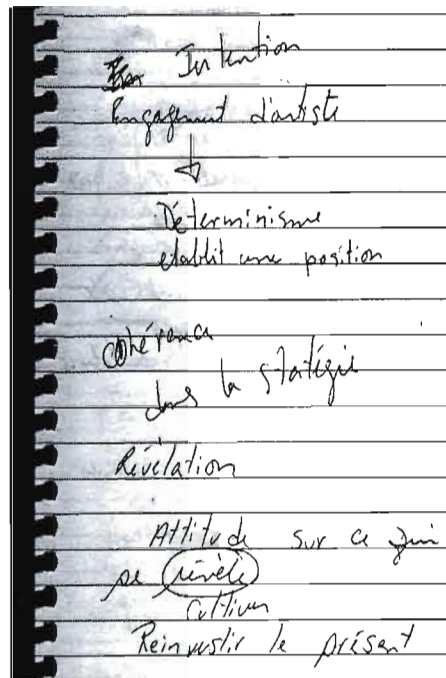
3^{ème} oscillation de la question

Ma recherche-crédation s'est développée dans un processus de création en deux temps. Tout le premier temps, est un temps de gestation des idées de l'œuvre, repose largement sur le travail en laboratoire de mouvement. Les données générées au cours de cette fécondation m'ont permis d'observer un passage qui se fait entre l'intention de cultiver une *conscience somatique* qui est associée en partie au phénomène d'une *attention d'écoute* et l'émergence du mouvement qui semble porter la détermination d'une telle intentionnalité. Ici, intentionnalité se rapporte bien à ce qui a été défini par Husserl, une conscience intentionnelle où la conscience recèle un dynamisme qui porte l'intention au-delà d'elle-même, à la rencontre d'autre chose³⁸.

... le déterminisme porte en soi le germe de comment on approche le *mouvement authentique*... Déjà en septembre une compréhension était là et elle était porteuse d'une attitude par laquelle on *intuitonne* le chemin qui va être fait.

³⁸ Depraz, Natalie. 1995. *Transcendance et incarnation, Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*. Paris : J. Vrin, Librairie Philosophique. ISBN 2-7116-1255-4. p. 91.

Ce que j'ai commencé à comprendre à travers cela, c'est qu'il y a un déterminisme qui est induit par la stratégie intentionnelle mise en place pour me mettre au travail. D'une part, c'est une question d'attitude (comment je me mets à l'œuvre), et d'autre part, c'est une mise en condition (m'investir dans ce travail de cette façon-là). Dans les faits, je me suis donnée un temps pour cultiver une attitude, et je me suis donnée des conditions (le travail en laboratoire de mouvement) pour le faire. Ainsi, le *mouvement authentique* a été un point de départ pour commencer à apercevoir la possibilité d'apprendre d'une expérience à médiation corporelle et d'en faire une thématique de création. Ensuite, la rencontre avec la *Méthode Danis Bois* m'a permis de mieux saisir le rôle joué par le corps dans l'apprentissage et dans la compréhension de soi et du monde qui s'est révélé à travers une dimension insoupçonnée du mouvement, celui d'un rapport de conscience perceptive au *mouvement interne* par ce que Bois nomme : *le sensible*³⁹.



(2002) Notes de cahier de bord suite à l'analyse sur le mouvement authentique

Ce nouveau rapport a réorienté la nature de mon engagement d'artiste car il apporte une profondeur à mon *œuvrement*. L'implication de la médiation corporelle dans le travail d'atelier a donné cours au questionnement suivant : *que se passe-t-il quand le monde est questionné par le corps*? Et cette question très large s'est ensuite posée à travers le mode d'*agir* dans mon processus de création à savoir, comment je fais mes choix dans l'élaboration d'une œuvre et comment est-ce que cela s'inscrit dans l'œuvre *Mosaïque*, quelles en sont les traces : dans la mise en forme de l'œuvre interdisciplinaire *Mosaïque*, quelles sont les traces laissées par une *poïésis de corporéité*⁴⁰ heuristique?

³⁹ La *dimension du sensible* sera approfondie au chapitre 2.5.

⁴⁰ Dans la recherche d'une terminologie appropriée pour parler de l'expérience du corps vécu, je me suis, pendant un certain temps, intéressée à la notion de corporéité. On la retrouve notamment chez Michel Bernard, qui est une sommité dans la théorisation de la danse. Le sens que Bernard donne au

4^{ème} oscillation de la question

La question de recherche telle qu'elle se pose en fin de parcours – **Retrouve t-on dans l'œuvre *Mosaïque des traces de l'œuvrement*?** – rejoint l'essence de ma recherche : comprendre mon processus de création tel qu'il s'est élaboré pour donner naissance à *Mosaïque*. Je cherche donc, à travers cette question à saisir ce que l'*œuvrement*, la qualité d'être dans l'*agir* créateur, a inscrit dans l'œuvre *Mosaïque*.

1.1.3 Constat global sur la pertinence personnelle et professionnelle

En revisitant ainsi mon itinéraire de formation et quelques oscillations qui ont marqué le cheminement de mon questionnement de recherche, je prends conscience de la complexité de ma sensibilité théorique et pratique, dans la mesure où ma démarche interdisciplinaire m'a enrichie et a élargi mes horizons d'action, mais aussi, m'a quelque peu dispersée. Je souhaite que ma recherche clarifie ma posture et finalement m'aide à assumer de manière plus ancrée ma sensibilité théorique interdisciplinaire. Pour ainsi construire une identité plus affirmée dans ma pratique de recherche et éventuellement dans ma pratique de pédagogue.

Je compte sur cette procédure de clarification de tous les arts ayant traversé mon itinéraire et sur la *mise en expérience* de tous les concepts qui ont traversé mon parcours académique ainsi que ma pratique artistique. En ce sens, je considère que l'écriture de cette thèse constitue un terrain d'expérience, un ancrage qui va non seulement m'aider à clarifier ma posture épistémologique, mais aussi m'orienter vers de nouvelles perspectives de recherche et de pratique.

terme corporéité est inspiré, notamment, des travaux de Merleau-Ponty. Il convient de saisir ici que la corporéité se situe dans une filiation avec le terme incarnation.

1.2 PERTINENCE SCIENTIFIQUE

Cette recherche me permet de me situer dans mon choix épistémologique. Pour parvenir à cette fin, j'ouvre le débat autour de la méthodologie générale de ma thèse. Ce qui suit, dans le cadre de cette pertinence scientifique, concerne ma posture générale de recherche, traversant toutes les étapes de l'écriture.

Je précise que j'aborderai plus tard, dans le chapitre consacré au champ méthodologique et épistémologique, la méthodologie de recherche, vue comme une série de choix méthodologiques en cercles concentriques qui tracent les contours d'une posture, d'une praxis et d'un outillage qui sont mis au service de l'examen empirique de ma question de recherche.

Pour l'instant, je souhaite problématiser le choix épistémologique, qui oriente ma trajectoire de recherche. En effet, au-delà même de l'acte de recherche, je tiens à préserver le caractère créatif de ma recherche et dérouler, en temps réel, tous les processus d'émergence créative qui apparaissent au fil des dévoilements subjectifs, empiriques qui se donnent au contact du terrain. Cette exigence de recherche m'oblige à trouver la posture de recherche la plus adéquate pour exploiter le processus dynamique que je veux donner à ma recherche. En effet, comme l'écrit Danis Bois (2007, p. 125) : «[...] le chercheur ne doit pas choisir n'importe quel cadre méthodologique, mais (...) celui-ci est contraint en grande partie par l'objet de sa recherche».

Ce qui m'intéresse ici, et c'est en cela que ma recherche est pertinente sur le plan scientifique, c'est de saisir le processus dynamique de créativité sur un terrain qui allie à la fois le vivant et le technologique, et par conséquent le subjectif et l'objectif. Ma recherche me permet d'instaurer une posture qui respecte la rigueur scientifique et l'art (laisser une place à la créativité).

Comme il a été fait mention en introduction, ma recherche fait appel, sur le plan de la méthodologie générale, à la méthode heuristique qui, de mon point de vue, est adaptée au caractère de l'*œuvre*, et qui traduit la dimension processuelle de la création. Je souhaite conserver ce contact vivant à l'*œuvre* dans les différentes étapes de construction de ma thèse. En effet, cela constitue un défi de préserver la dynamique de l'*œuvre* dans toutes les étapes de création ayant traversé l'œuvre *Mosaïque* : de la conceptualisation à l'écriture, du contact direct sur le terrain dans les différents lieux de prises de vue (le lac Hertel sur le Mont Saint-Hilaire, le Goiás au Brésil, le Massif du sud en Beauce, etc.) aux laboratoires technologique du montage et d'entraînement de l'interprète.

C'est dans cet esprit heuristique que sera construite ma thèse, avec le souci permanent de me tenir au plus près de l'expérience créatrice, sans pour autant évacuer la nécessité méthodologique d'une rigueur scientifique. Tout au long de ma thèse une écriture au « je » est là pour signifier ma posture heuristique. Je rappelle que la construction de ma thèse s'effectue en trois grandes parties qui englobent sept chapitres.

Je précise d'emblée que j'ai fait le choix d'aborder les éléments clés de ma recherche dans le champ théorique, parce que je souhaite préciser les contours théorique et pratique de l'*œuvre* et de la *transcription*, tout en conservant un *style* heuristique. C'est-à-dire, une pensée qui se déploie dans un pas à pas de découvertes. Dans cette partie théorique, j'aborderai les thèmes suivants : *De la poïésis à l'œuvre* et *De la trace à la transcription : la question de la trace dans l'œuvre*. Le temps d'écriture m'aura permis de consolider la notion d'*œuvre*, terme qui s'est imposé à moi, et dont les contours prendront forme dans mon déploiement heuristique.

Il s'agit de faire le lien, à même l'expérience de création, avec une revue de littérature autour de théorisations déjà existantes en analogie avec l'expérience de l'*œuvre*. Chacun des trois aspects théoriques observés se développe sous forme d'un axe.

Ce type d'assemblage de la théorie en axes se compare, selon Pierre Gosselin (1990, p. 298-305), chercheur spécialisé en arts⁴¹, à :

[des] esquisses ou [des] ébauches de l'artiste qui sans mettre un point final à l'œuvre d'envergure, marque un pas vers l'objectif poursuivi. Une fois arrêtées dans le temps, ces agrégations apaisent et rassurent le chercheur comme l'artiste en lui donnant conscience de sa maturation personnelle et de la progression de son travail.

Pour Gosselin (1990) au sujet de la méthode systémique, ces articulations théoriques évoluent dans des «spires» de recherche. Du côté de l'heuristique, je parlerai de «cycles» de certaines étapes des processus expérientiels (ceux-ci définis par Craig 1988 à propos de l'heuristique). La fin d'un cycle est caractérisée par «la tombée d'une articulation significative» (Gosselin, 1990, p. 302). Les articulations théoriques ont été visitées dans un ou plusieurs cycles de compréhension, jusqu'à une écriture définitive de la thèse. Celle-ci doit se réajuster selon une nouvelle alternance du regard en fonction de l'ensemble du cheminement de la recherche. D'une compréhension à une autre, l'écrit final de la thèse s'est construit sur une *itérativité* qui lui confère une validité.

Ce déploiement heuristique se prolonge dans le temps d'écriture qui traverse la pratique. C'est dans cet esprit que j'aborde les trois situations de pratique suivantes : *Le laboratoire du mouvement*, *Le laboratoire vidéo et sonore* et enfin, *Le laboratoire convergent* (c'est-à-dire la période d'achèvement de la mise en forme de l'œuvre et du «jeu» de l'interprète sur scène).

Sous le paradigme postpositiviste, la validation d'une recherche comme la mienne repose sur la capacité du chercheur à développer une cohérence d'énoncés, plus que sur l'émergence d'une «Vérité». La connaissance générée est ainsi plus concernée par le parcours pour arriver à comprendre quelque chose. Cette connaissance se révèle dans un moment précis et demeure relative à ce moment. À ce propos, Barbour (2002, pp. 2-3) écrit et cite :

⁴¹ Pierre Gosselin est aussi directeur du *Doctorat en études et pratiques des arts* et professeur à l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

More appropriate criteria such as coherence, verisimilitude and interest (Richardson, 1998) became the standards by which to measure the value of the research representations.

Validity in narrative representation of research means that the research seeks verisimilitude (Ellis & Bochner, 2000). That is, the research seeks to evoke "in readers a feeling that the experience described is lifelike, believable, and possible" (Ellis & Bochner, 2000, p. 751).

Gosselin (1990, p. 304) abonde dans le même sens lorsqu'il avance que : «la cohérence interne du modèle (qui) peut être questionné par l'examen de l'argumentation qui soutient la construction».

De mon côté, j'observe que l'expérience du *mouvement authentique* a été régulièrement l'objet de bilans d'analyse, et que ceux-ci ont été confrontés avec mon témoin⁴² dans cette pratique. Ainsi, la majorité des éléments que j'ai retenus de cette première expérience à médiation corporelle ont été scrupuleusement questionnés et validés par un retour sur l'expérience.

Ma rencontre avec Danis Bois et sa méthode a permis de requestionner la compréhension que j'avais de ma pratique. En me frottant à l'expertise plus approfondie de certains aspects provenant de sa recherche, j'ai pu mettre en évidence l'expérience amorcée en *mouvement authentique*. Pour ce faire, j'ai eu à comprendre la théorisation de cette pratique riche et sophistiquée⁴³ qui porte un éclairage nouveau sur la question de la *subjectivité corporelle*, une perspective fondée sur *le sensible*. En faisant l'expérience des modalités protocolaires de ce travail j'ai été amenée à approfondir ma compréhension de la façon dont s'opère la relation entre le corps et la pensée. L'intégration de la méthode Danis Bois m'a permis de développer une connaissance par contraste qui, dans ma recherche-création a servi à contextualiser l'expérience du laboratoire de mouvement et de la réorienter.

⁴² J'ai travaillé en *mouvement authentique* avec Louis Pelchat qui a approfondi cette approche par le biais d'une recherche de maîtrise au Département de danse de l'UQAM.

⁴³ La théorisation de la pratique de cette méthode concerne une démarche de près d'une trentaine d'années. Elle est basée sur les travaux de Bois et supportée par un important laboratoire de chercheurs.

Cette thèse se présente comme une opportunité de prendre la parole en tant que praticienne réflexive (qui réfléchit sur sa pratique en art) et de communiquer un point de vue personnel sur le processus de création. Il s'agit de théoriser la pratique artistique singulière à l'œuvre *Mosaïque* et qui, je le souhaite, participera à ouvrir le débat sur le choix méthodologique qui sied le mieux à la pratique de l'art. Et notamment, celle qui privilégie la dimension interdisciplinaire de l'œuvre, mais aussi sa part humaine, sa subjectivité dans tout son déploiement réflexif et corporel.

Ce qui suit donne les grandes lignes de ma méthodologie de recherche à l'aide d'un tableau. Cette schématisation reprend les quatre étapes établies par Craig (1988). La colonne du centre correspondant plus spécifiquement à mon expérience, tandis que, la colonne de droite concrétise les actions méthodologiques qui dans une certaine mesure, tout en étant identifiables à la théorie de Craig (1988), sont inspirées de l'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994, 1996).

Tableau 1

Tableau méthodologique de la recherche (France Pepin 2007)

LES ÉTAPES ⁴⁴	ÉNONCIATION DES PHASES DE LA CRÉATION	ACTIONS ET POSTURES MÉTHODOLOGIQUES
I LA QUESTION	L'INTUITION CONSCIENCE DE LA QUESTION Une évolution de la question par étapes	DÉFINITION DE L'OBJECTIF DE LA RECHERCHE Comprendre mon propre cheminement de découverte au sein de l' <i>œuvre</i> de <i>Mosaïque</i> . POSITIONNEMENT Posture générale : démarche heuristique – qui s'appuie sur l'expérience propre pour saisir le phénomène d' <i>œuvre</i> , une expérience de découverte (Craig 1988), (Bois, 2007). Recherche qualitative, point de vue subjectif, paradigme «postpositiviste». Insertion au paradigme heuristique d'une démarche compréhensive et interprétative (Dilthey, 1947a-b 1988, 1992). Le choix d'une méthodologie d'analyse à caractère phénoménologique – analyse descriptive avec prolongement d'une dimension herméneutique à la méthode heuristique, analyse interprétative (analyse globalement inspirée de la théorisation ancrée (Paillé, 2005, 2004a-b, 1998). Données tirées de ma pratique : le dvd de l'œuvre <i>Mosaïque</i> actualisée ; et la genèse et le développement des traces de l' <i>œuvre</i> (les cahiers de travail).
	SE POSITIONNER MÉTHODOLOGIQUEMENT	
	INTÉRÊT RESENTI DE MANIÈRE SUBJECTIVE	INTÉRÊT SINGULIER Soigner ma qualité d'être – me situer dans une unité corps esprit dans mon <i>œuvre</i> . MÉTAPHORISATION 1- La métaphore du jardin : développer une <i>conscience somatique</i> – c'est quelque chose qui se cultive, il y a une dimension éducable pour un changement de rapport vécu subjectivement. 2- La métaphore du loup qui se <i>reterritorialise</i> : construire la mémoire d'un territoire nouveau – procéder à une transformation de ma pratique artistique.

⁴⁴ Selon ce que Craig (1988) établit comme étant les processus expérimentiels.

II L'EXPLORATION	SE METTRE À L'ŒUVRE – L'ŒUVREMENT	
	<p>CADRE THÉORIQUE</p> <p>EXPLORATION THÉORIQUE LECTURES</p> <p>CADRE PRATIQUE</p> <p>2 TEMPS DE L'ŒUVREMENT</p> <p>1- TEMPS D'ENGENDREMENT</p> <p>2- TEMPS DE CONVERGENCE</p>	<p>EXPLORATION DES CONCEPTIONS THÉORIQUES</p> <p>La question de la subjectivité ; la question du processus de création ; la question de la trace.</p> <p>À L'ÉCOUTE DE : TROIS LIEUX D'ATELIER</p> <p>1) Laboratoire de mouvement (2 médiations corporelles avec tenue d'un cahier de travail et réflexion sur l'expérience).</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Mouvement authentique</i> : improvisation en mouvement. • <i>Méthode Danis Bois</i> : stages en fascia thérapie, cours et stages en <i>mouvement du sensible</i> ; intégration du <i>mouvement sensoriel</i> dans l'entraînement. <p>2) Laboratoire vidéo et sonore</p> <ul style="list-style-type: none"> - cueillette d'images et de son, tournage, montage vidéo – traitement d'images : coloration, solarisation, <i>posterisation</i>, temporalisation, élargissement, etc, collaboration. - montage sonore, effets, enregistrements, collaboration. <p>3) Laboratoire convergeant</p> <ul style="list-style-type: none"> - mise en forme interdisciplinaire. <p>DESCRIPTION DU TRAVAIL DE CRÉATION</p> <p>Grappiller des idées et des matériaux ; développement d'une connaissance à partir de l'expérience du corps en mouvement ; exploration du <i>temps matériau</i> – les moisissures, le lever de soleil ; apprentissage de logiciels vidéo – AVID et Final Cut Pro ; mise en forme interdisciplinaire.</p>

<p>III</p> <p>LA COMPRÉHENSION</p>	<p>LA SÉLECTION, LE RESSERREMENT LA <i>TRANSCRIPTURE</i></p> <p>L'ANALYSE</p>	<p>ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE</p> <p>Description de l'œuvre actualisée, scène par scène du document dvd de <i>Mosaïque</i>.</p> <p>ANALYSE HERMÉNEUTIQUE</p> <p>Interprétation des données à partir de l'analyse phénoménologique de l'œuvre <i>Mosaïque</i>.</p> <p>Interprétation / intégration</p> <ul style="list-style-type: none"> - des découvertes de l'analyse. - de la poétique de l'œuvre. <p>CATÉGORISATION CONCEPTUELLE</p> <ul style="list-style-type: none"> • L'<i>œuvrement</i>. • La <i>transcription</i>. <p>THÉORISATION CONCEPTUALISANTE</p> <ul style="list-style-type: none"> • La spirale herméneutique de l'<i>œuvrement</i>.
<p>IV</p> <p>LA COMMUNICATION</p>	<p>L'ISSUE, L'ABOUTISSEMENT</p> <p>L'ŒUVRE SCÉNIQUE ACTUALISÉE</p> <p>L'ÉCRIT SUR LA RECHERCHE-CRÉATION</p>	<p>PRÉSENTATION DE LA CRÉATION (au grand public)</p> <p>Lieu : Théâtre de verdure 16 août 2006. Titre : <i>Mosaïque</i> Genre : Œuvre-spectacle interdisciplinaire, voix, mouvement et vidéo. Dimension <i>live</i> : voix et mouvement. Dimension différée : projection vidéo sur grand écran et diffusion sonore.</p> <p>PRÉSENTATION ÉCRITE</p> <p>Sous forme de thèse – Juillet 2008.</p> <p>PRÉSENTATION LIVE DE L'ÉCRIT</p> <p>Sous forme de soutenance de la thèse – 9 mai 2008 À la Salle des Boiseries de l'UQAM.</p>

Dans mon intention de devenir professeure, cette démarche m'a formée à comprendre le type de problématique qui touche la théorisation de pratique dans la spécificité d'une démarche d'artiste. Il s'agit de saisir la construction qui s'opère à partir d'une pratique en art. Ainsi, je pourrai mieux accompagner des étudiants impliqués dans un type de démarche similaire.

Sur le plan personnel, cette recherche m'a donné la possibilité de comprendre : les enjeux de la subjectivité lorsque le corps et l'esprit forment une unité réelle ainsi que certaines modalités de l'attention par lesquelles se révèle la présence. Elle m'a permis également de saisir certains enjeux qui se retrouvent dans le défi d'*apparaître*, de l'*être en présence* sur scène, sans les artifices d'un corps esthétisé. Sur le plan artistique, j'apporte un point de vue innovateur sur le processus de création en art en ayant commencé à situer quelques grandes lignes de ce qu'est une *subjectivité corporelle* dans l'*agir* créateur. Cela s'est fait par le biais d'une pratique artistique et en fonction de l'influence de la *Méthode Danis Bois* sur laquelle je me suis appuyée pour édifier l'œuvre *Mosaïque* et pour tracer les derniers traits de ma théorisation.

1.3 PROBLÈME DE RECHERCHE

Cette thèse me donne l'occasion de mettre en lumière la problématique liée à la survivance de l'émergence créatrice dans la trace actualisée (l'œuvre *Mosaïque*). J'ai donné à cette phase d'émergence créatrice le terme d'*œuvrement*. Dans la partie théorique, je mets en discussion la notion de *poiésis* et celle d'*œuvrement*, j'y dessine les contours théoriques et pratiques de la notion d'*œuvrement*, essentielle dans ma recherche.

On notera d'emblée que cette notion emporte avec elle une extension réelle de la *poiésis* telle qu'habituellement considérée, et notamment la dimension heuristique avec laquelle elle est intimement liée.

Cet *œuvrement* a vocation de donner naissance à une œuvre intitulée *Mosaïque*. Cette œuvre s'inscrit dans un champ interdisciplinaire en art (mouvement, vidéo et sonore) qu'il conviendra de définir par la suite .

1.4 QUESTION DE RECHERCHE

Mon itinéraire de recherche heuristique m'a conduite à m'interroger sur le questionnement suivant qui met en scène l'*œuvrement* et la trace. Cette dernière fera l'objet d'un chapitre dans le cadre théorique, car la trace constitue le cœur de ma recherche. La question est de savoir comment concilier, voire réconcilier l'*œuvrement* en tant que processus de création et la trace en tant qu'achèvement de l'œuvre. N'y a-t-il pas préservation de traces successives qui ont ponctué l'élaboration de l'œuvre dans l'œuvre actualisée? Rappelons que d'un côté nous sommes en présence d'un processus dynamique de création (l'*œuvrement*) et de l'autre côté, nous sommes en présence d'une trace marquée, fossilisée, actualisée dans l'œuvre *Mosaïque*. Face à ces deux expressions antinomiques, il m'intéresse de comprendre comment le processus d'émergence peut survivre au sein d'une trace ou, posé différemment, comment une trace porte en son sein un processus dynamique de créativité. On retrouve en cela une double question convergente qui me permet de dégager la question qui pose le problème plus spécifiquement pour moi : quel est le processus créatif d'émergence qui a conduit à la création de l'œuvre *Mosaïque*. Cette question me renvoie à une autre réflexion, est-ce que dans la trace *Mosaïque* on retrouve le processus vivant d'émergence créatrice ? Ainsi donc, face à cette problématique réelle pour moi, j'ai fait le choix de me pencher sur ce dernier questionnement :

Retrouve-t-on dans l'œuvre *Mosaïque* des traces de l'*œuvrement*?

Je vois dans cette question de recherche une extension à la préoccupation de l'artiste, une préoccupation pouvant être d'ordre *universel* concernant le monde de l'art, et notamment de l'art interdisciplinaire, qui met en jeu une trace médiatique (ici j'entends ce qui implique la vidéo et le sonore enregistré sur un support technologique). Tout créateur de spectacle nourrit le rêve ou l'utopie de préserver dans son œuvre, la force d'émergence créatrice ayant présidé à la construction de l'œuvre, c'est-à-dire la force de l'*œuvrement*. Cette recherche n'a pas la

vocation de faire le tour de cette question, car il s'agit-là d'un phénomène extrêmement complexe que la littérature experte tente d'éclairer : le débat autour de ce double questionnement entre le processus et la trace, le continu et le discontinu, le mouvant et l'immobile, le variable et l'invariable. Il est à souligner que ces différents enjeux concernent l'art vivant qui rencontre le médiatique au premier plan. Toutefois, ma contribution scientifique, sans doute modeste, a pour vocation de proposer quelques pistes de réflexion qui permettront de comprendre mieux les enjeux qui sont activés par cette question de recherche.

Probablement que cette question de recherche qui, à ce stade, conserve pour moi son énigme, m'amènera à pénétrer mon processus d'*œuvrement*, à analyser de façon très orientée la partie vivante de la trace. Cette trace prend la forme d'un document vidéo en format dvd, réalisé lors de l'actualisation de l'œuvre *Mosaïque*, dans un contexte grand public, au Théâtre de Verdure à Montréal le 16 août 2006.

1.5 OBJECTIFS DE MA RECHERCHE

Je m'inscris dans une posture heuristique, conditionnée par le caractère dynamique et impliquant de l'*œuvrement*. Ma dynamique de recherche épouse une démarche compréhensive et interprétative (Dilthey, 1947a-b, 1988, 1992) qui correspond le mieux à mes objectifs de recherche.

- Affiner le modèle de l'*œuvrement*, ses contours, ses finalités.
- Comprendre mon propre cheminement de découverte au sein de cet *œuvrement*.
- Distinguer les différentes phases de création qui ont traversé *Mosaïque*.
- M'approprier voire même renouveler ma compréhension de la trace à travers la *transcription*.
- Élaborer une méthodologie de cueillette et d'analyse de données sur la base d'une vidéo qui me permettra de mieux comprendre la survivance de l'émergence créatrice au sein d'une trace, ou des *implications* comprises dans la trace.

CADRE THÉORIQUE

VERS LA COMPRÉHENSION CONCEPTUELLE DE
L'ŒUVREMENT ET DE LA *TRANSCRIPTURE*

CHAPITRE II

LA MANIFESTATION DE LA SUBJECTIVITÉ CORPORELLE ET SENSIBLE

2.1 UN QUESTIONNEMENT ISSU DE LA PRATIQUE

*...Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde,
c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque,
si l'on perçoit avec son corps,
le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception.*
(Merleau-Ponty, 1976, p. 239)

*Chercher l'essence,
c'est donc retrouver cette présence effective de soi à soi,
et avoir l'ambition de hisser la réflexion
au niveau de la conscience pré-réflexive sensible.*
(Bois, 2001, p. 69)

Pour construire le lien entre la théorie et la pratique, je vais commencer par situer en quoi la question de la *subjectivité corporelle* s'est imposée à partir de ma pratique. Je réitérerai ici l'importance de *l'essai Prélude* quant au développement du processus de création de *Mosaïque*. Manifestement, le travail de création a débuté alors que dans cet essai, j'avais l'intention d'adopter une posture d'authenticité. En cela, j'entends le fait d'aborder la

création dans une vérité de *qui je suis*, dans la circonstance propre au moment du déroulement de l'action et donc, en fonction des états qui m'habitent, dans une certaine écoute de ce que j'éprouve. De cette manière, lorsque je pose une action de création en fonction de ce qui est ressenti à l'intérieur de moi et de la façon dont cela résonne, je ne suis pas dans la recherche d'une esthétique que je conceptualise, mais plutôt dans une esthétique qui se révèle à partir de mon *agir*. Conséquemment, je ne suis pas à la recherche d'images précises, mais les images se précisent dans le processus de travail.

Dans la citation qui suit, tirée d'un récit de pratique datant de 2002 sur *l'essai Prélude*⁴⁵, on remarquera le souci impliqué dès lors, qui tend vers une attention portée à l'intérieur de mon corps où une forme de relation à l'immédiateté⁴⁶ est relatée :

Le travail de l'interprète repose sur une écoute de l'expression qui fait surface au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre. Malgré une forme préalablement établie (certains déplacements, certaines relations entre les éléments visuels et sonores), c'est l'émergence singulière et éphémère contenue dans le maintenant de l'événement qui est favorisée. L'attention est mise sur l'unité de l'être.

Ce passage révèle le fondement sur lequel j'ai amorcé mon travail de création : dans la recherche d'une origine essentielle qui se situerait dans ce que je suis, en fonction de l'attitude que j'adopte – une écoute de l'expression au fur et à mesure de son émergence. À travers cela, j'avais pensé que mon mouvement était porteur d'une information privilégiée relative à mon être profond ce qui fait qu'hypothétiquement, j'ai situé le lieu d'émergence de la création dans cette essence (ce que je suis – l'attitude que j'adopte). C'est ainsi que pour provoquer ma rencontre avec le lieu d'émergence de la création, j'ai cherché à cultiver ma présence à travers des expériences d'exploration en mouvement.

Il s'agit là, selon ma compréhension, d'une intuition où j'ai aperçu un lien entre la globalité corps esprit, un effort d'attention et une relation à l'immédiateté. C'était une première aspiration à bouger dans l'immédiateté, dans «un présent qui se réinterpelle

⁴⁵ Ce récit de pratique a été retracé dans une articulation théorique développée pour le cours Métho 2.

⁴⁶ Le sens qui est donné à « immédiateté » dans ce cas précis concerne l'ici et maintenant, par une présence au déroulement de l'action. Il y aura vers la fin de ce propos un ajustement à faire quant au sens donné à ce terme.

continuellement⁴⁷ » afin de trouver ce lieu où je fais l'expérience d'une globalité d'être. Par la notion de globalité d'être, j'entends ici une relation d'unité entre le corps et la pensée et aussi, de quelque chose qui caractérise ce que je fais à la première personne, c'est-à-dire avec des intentions qui me sont propres, en tant que sujet, en tant que subjectivité. Dans ce qui précède, on remarquera que la compréhension de la notion de subjectivité se révèle par des choix effectués qui marquent une intention qui m'est propre – aller vers une unité corps esprit. Cependant, le rapport réel entre le corps et l'esprit n'est pas encore là, il est peut-être *intuitionné*, mais, tel qu'il est nommé, il ne fait pas clairement partie de l'expérience vécue.

Afin de pouvoir commencer à saisir les nuances qui sont en jeu, je vais, dans ce qui suit, mettre en place les différents éléments qui permettront, éventuellement, de pouvoir évaluer la dimension de subjectivité qui serait justement inscrite dans une unité corps esprit. Pour l'heure, il convient de reconnaître qu'il ne s'agit que d'une intention qui s'est imposée dans la recherche-crédation.

Le premier temps de l'articulation théorique servira à définir un certain schéma de la notion de subjectivité, à partir de quelques données du dictionnaire, et de ce que quelques philosophes ont élaboré. Le deuxième temps de ce propos apportera une perspective nouvelle sur la *subjectivité corporelle*. Il servira à donner les ramifications de cette perspective, issues des recherches de Danis Bois, afin de mettre en place des éléments qui ont contribué à ma posture de création dans l'actualisation de *Mosaïque*.

⁴⁷ Récit de pratique 2002.

2.2 LA SUBJECTIVITÉ

Il va de soi que la dimension de subjectivité est abordée ici dans le but de comprendre mon expérience d'*œuvrement* de *Mosaïque*. D'emblée, la notion de subjectivité implique qu'à partir d'une intention qui est mienne, je vais tenter de m'appuyer sur mon expérience afin de comprendre, dans la thèse, de mon point de vue, ce qui constitue l'*œuvrement* et, par la suite, je chercherai à en retrouver les traces dans l'œuvre.

La notion de subjectivité se distingue par trois aspects distinctifs : le premier, l'association faite avec la notion de volonté, le deuxième, le caractère phénoménal de l'expérience, et le troisième, la notion de point de vue (Barberousse, 1999, p. 244). Dans le détail, il y a, dans la notion de subjectivité, le concept d'être nous-mêmes des sujets d'expériences possibles, «des unités persistant dans le temps, douées de mémoire, et capables d'initier par nous-mêmes de nouvelles expériences» (Barberousse, 1999, p. 244). À cela, s'ajoute le caractère phénoménal qui concerne la manière dont les différentes expériences sont ressenties et qui implique que celles-ci soient rattachées à la vie mentale consciente. Et enfin, la notion de subjectivité inclut l'idée de la singularité qui distingue mon expérience de celle d'une autre personne. À cet effet, on retrouve une opposition très répandue face à la notion de subjectivité qui «désigne alors un point de vue incapable de se dépasser et de tenir compte de l'autre» (Baraquin, Baudet et al., 2000, p. 282). On remarquera en cela qu'il existe une difficulté à donner une valeur scientifique à une expérience à la première personne. Cette articulation théorique permettra, en partie au moins, de trouver une façon d'aborder la question avec rigueur.

Comme je l'ai déjà exposé, je cherche à saisir la subjectivité dans une unité corps-esprit. Ce souci m'amène à faire une distinction entre la notion de subjectivité et celle de *subjectivité corporelle*. En effet, la notion de sujet concerne généralement la personne en tant que siège de la pensée et implique, conséquemment, que la dimension du ressenti n'est pas prise en compte.

À partir du philosophe René Descartes (1596-1650), se construit la première philosophie du sujet fondée sur le principe de la pensée (Bois, 2001). Descartes, généralement considéré comme un héros de la philosophie moderne, a développé une pensée qui trouve son origine dans la reconnaissance de l'autonomie d'un sujet en revendiquant la seule autorité de la raison en matière de connaissance. En d'autres termes, pour ce philosophe, c'est de sa pensée qu'émerge la connaissance.

L'aspect novateur de son implication au développement de la pensée s'est joué dans la remise en doute des anciens systèmes philosophiques, des sentiments, des passions, des sensations et même de ses propres pensées (Bois, 2001, p. 46). Il nomme *cogito* une méthode rigoureuse par laquelle il applique un doute radical pour prendre conscience de son existence comme sujet du doute et, par cela même comme sujet de sa pensée (Baraquin, Laffite, 2002, p. 98). Cependant, lorsque ce philosophe nous dit «je perçois», cela signifie «je me forme une pensée de ce que je perçois». Cela implique qu'«il affirme le primat de la pensée et de ses représentations sur le vécu direct de la perception» (Leão, 2003, p. 291).

D'une part, il est donc à observer que Descartes situe une philosophie du sujet qui s'ancre dans une perception de sa pensée, cependant que d'autre part, il établit une scission entre le corps et la pensée⁴⁸ en attribuant justement sa perception uniquement à sa capacité de penser.

Trois siècles plus tard, avec une volonté de rigueur du même ordre que celle de Descartes, Husserl (1859-1938), fondateur de la phénoménologie, essaie de comprendre comment la perception le met en relation avec le monde. Au même titre que Descartes, son intérêt se porte sur la conscience subjective. Toutefois, Husserl se distingue dans son objet de recherche qui, au lieu de se porter sur la conscience subjective en tant que fondement de la pensée, se rapporte aux «phénomènes» – ce qui apparaît, se manifeste – dans une relation

⁴⁸ La question de la scission corps esprit sera abordée plus spécifiquement au deuxième point de cet axe théorique.

directe du sujet au monde⁴⁹. Ainsi, la clé de la perception se trouve, chez Husserl, dans le fait que le phénomène se définit dans un *vécu de conscience*⁵⁰. Ainsi, le phénomène est un *vécu de conscience* alors que cette conscience habite un corps et que finalement, ce corps est la condition de perception. Et de plus, il est à souligner qu'Husserl a une vision du corps en tant que réceptacle du monde, c'est le moyen de communication avec le monde.

La méthode utilisée par Husserl est celle d'effectuer une «*épochè*». Il s'agit d'une suspension de l'attitude naturelle où la conscience est oubli de soi⁵¹ et tributaire de la propriété d'orientation de la conscience qu'est l'intentionnalité. Ainsi, l'*épochè* met en suspend ses croyances, ses idées et ses préjugés. L'*épochè* consiste à engager une interruption du flot habituel des pensées et des préoccupations pour tourner son regard vers l'intérieur de soi, sur ce qui se passe dans la conscience. De ce point de focalisation, la description de la perception devient possible, et ensuite, cela peut engendrer une analyse permettant de découvrir l'essence⁵² de la «*chose*».

Selon Bois (2001, p. 50), un point faible chez Husserl réside dans le fait qu'au départ, il a envisagé la perception dans sa dimension visuelle. Bien que par la suite, Husserl découvre que toute perception est corporelle, il n'en demeure pas moins que dans son approche philosophique de la perception, il persiste une «*prééminence de la vision*» (Bois, 2001, p. 50).

⁴⁹ Le phénomène est entendu chez Husserl comme la manifestation de ce qui est en tant qu'il est donné à une conscience de manière originaire – avant toute réflexion et tout savoir. Il peut s'agir d'objets, d'entités logiques ou mathématiques, d'états de conscience (souvenirs, perceptions, images). Husserl, Edmond. 1931. *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, traduction G. Peiffer et E. Lévinas. Paris : Vrin, 1^{re} Méd., § 8, p. 8.

⁵⁰ Le vécu concerne l'expérience concrète, prise soit dans sa globalité, soit dans ses modalités particulières. La phénoménologie husserlienne s'attache aux vécus de conscience, dans une perspective de description pure. Husserl, Edmond. 1931. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. traduction Paul Ricoeur. Paris : Gallimard, § 45, p. 146.

⁵¹ Husserl, Edmond. 2007. *De la réduction phénoménologique, textes posthumes (1926- 1935)*. Traduit de l'Allemand par Jean-François Pestureau, révision Marc Richir. Grenoble : Éditions Jérôme Million. ISBN 978-2-84137-213-3, p. 34.

⁵² Chez Husserl : les essences pures sont le résultat de la mise entre parenthèses des attitudes posant une objectivité; elles sont donc des visées (intentions) de la conscience immédiatement, porteuses de significations. *Dictionnaire de la philosophie*, p. 106.

Faisant suite à Husserl, Merleau-Ponty (1908-1961) se distingue de son prédécesseur par la substitution d'une phénoménologie du corps à une phénoménologie de la conscience constituante. Chez ce dernier, la conscience est incarnée, elle implique un corps vécu – corps propre ou corps sujet qui perçoit – qui est ce par quoi un monde existe pour Moi, «le véhicule de l'être-au-monde» (Merleau-Ponty, 1976), et non pas ce «qui reçoit passivement les actions du monde à travers une conscience en possession d'elle-même, non un corps objet pour une conscience (ou une science) qui en serait séparable» (Baraquin et Laffite, 2002, p. 220). Pour Merleau-Ponty (1976, p. 48), les vécus de conscience issus de la perception sont nécessairement liés à la motricité du corps : «C'est le corps en mouvement qui perçoit, c'est le corps en tant qu'il est capable d'action qui est à la base de la perception. C'est l'organisme tout entier dans sa structure et sa matière qui devient perceptif» (Baraquin et Laffite, 2002, p. 220).

Préfigurant la phénoménologie, Maine de Biran (1766-1824) est considéré comme le premier philosophe de la corporéité. Il détermine la *subjectivité corporelle* comme origine du sentiment d'existence. Pour lui, il s'agit d'une subjectivité vécue à travers une perception active : «la certitude que j'ai de mon existence n'est pas celle d'un être abstrait mais d'un individu qui se sent dans un corps étendu. La certitude de l'existence que j'ai de mon corps fait donc partie de celle que j'ai de mon être⁵³».

Maine de Biran a donc parlé d'un corps subjectif, qui se donne dans l'expérience interne et comme correspondant à un mode immanent de l'être (Baraquin et Laffite, 2002, p. 208). Sa réponse au «je pense donc je suis» de Descartes consiste à commencer à entrevoir la modalité pensante de la corporéité avec : «je sens que je sens, j'existe parce que je m'aperçois⁵⁴». De cette manière, chez Maine de Biran c'est le *sens intime* qui révèle la relation indivisible du moi avec son corps-subjectif ou corps propre⁵⁵, c'est une question d'éprouvé dans une relation où il n'y a pas de distance, ce qui établit la distinction avec le corps-objectif – connu de l'extérieur comme une chose. Son opposition au cogito théorique

⁵³ Maine de Biran cité par Merleau-Ponty (2002) dans *L'union de l'âme et du corps*, p. 69.

⁵⁴ Selon Gouhier (1970, p. 75), Maine de Biran nommait «aperception interne la faculté d'apercevoir ce qui se joue dans sa propre intériorité et de s'apercevoir soi-même à travers cette intériorité».

⁵⁵ On remarquera que la notion de corps propre est plus globalisante chez Maine de Biran.

de Descartes se définit dans le fait que l'idée du moi ne considère pas la «personne comme force agissante et réflexive». Donc, avec Maine de Biran l'expérience du *sens intime* renvoie au moi en tant qu'acte, en tant que relation active à la pensée (Gouhier, 1970, p. 75).

Apportée par Sherrington au début du XXème siècle, la découverte importante d'un sixième sens – la proprioception⁵⁶ – vient donner une réalité neurophysiologique à la question du rôle du corps dans la perception de soi, comme Maine de Biran en avait eu l'intuition. Pour Sherrington, la proprioception constitue «l'ancrage organique fondamental de l'identité». En effet, la proprioception permet non seulement à l'individu de se situer dans son corps et dans l'espace à travers ses postures et ses mouvements, «mais encore le mouvement est le support d'une réelle reconnaissance de soi» (Leão, 2003, p. 292). Le neurobiologiste J.P. Roll (1993, 1994) confirme cette donnée lorsqu'il écrit : «la proprioception est une véritable vision intérieure à qui l'on doit l'émergence, souvent silencieuse, mais très prégnante à la fois, de la conscience de soi, de la corporalité propre à chacun et sans laquelle toute relation au réel devient impossible».

Il a été possible de constater, à travers ce bref historique philosophique, que la part revenant au corps dans la subjectivité n'est pas, a priori, facilement cernée. Avec Merleau-Ponty, on commence à la situer plus clairement dans la perception et en particulier celle du corps en mouvement et, chez Maine de Biran dans ce qu'il nomme l'aperception, c'est-à-dire dans la faculté de s'apercevoir soi-même dans son intériorité corporelle (Gouhier, 1970, p. 75). Les clarifications scientifiques qui concernent la notion de proprioception viennent consolider les intuitions et les expériences de ces deux philosophes. Après ce premier tour, il est possible de concevoir que la subjectivité comporte une dimension corporelle. Toutefois, la difficulté à saisir d'emblée son envergure m'incitera à préciser sa nature en la qualifiant de *subjectivité corporelle* lorsque je ferai référence à une expérience qui implique non seulement

⁵⁶ Proprio – en propre, à soi / ception – capter : la sensibilité qui vient du corps et qui nous informe sur le corps, son mouvement et sa position. En bref, le corps est couvert d'un vaste appareil sensoriel qui se déploie sur toute sa surface et de la périphérie à la profondeur. Les muscles seraient les principaux porteurs de cette perception qui donne l'information du corps et de son mouvement. Cachés au cœur des muscles, il y a des récepteurs, des capteurs microscopiques appelés fuseaux neuromusculaires qui informent le cerveau de la position et du mouvement de notre corps. (Austry, Berger, 2000. *Le mouvement, action et sensation*. Paris : Éditions point d'appui, collection les cahiers de la MDB, pp. 35-50).

ma pensée, mais aussi l'expérience vécue de moi-même à travers mon corps. En reprenant ce qui a été énoncé auparavant, ayant, pour ma part, cherché à comprendre le rôle que joue mon corps dans l'expérience subjective, je saisis maintenant, qu'à travers la perception de moi-même dans mon intériorité, je deviens sujet dans l'acte de m'apercevoir. Il s'agit, par conséquent, d'une relation active entre la perception elle-même qui est un vécu corporel et ma pensée qui capte cette perception du vécu.

2.3 LA DUALITÉ CORPS-ESPRIT

Une des difficultés à reconnaître la part appartenant au corps dans la subjectivité vient du fait qu'il existe, comme il a été fait mention au sujet de Descartes, une scission qui perdure entre la pensée et le corps. L'emprise de cette croyance est tellement importante sur notre pensée, que la trajectoire est encore longue à parcourir avant de corriger les modalités de dire et de prendre en considération ce qu'est l'être – une unité. La plus grande difficulté se trouve dans le fait que parler du «corps» en tant que tel se révèle hasardeux parce que cela peut entraîner de multiples embrouilles, ce que soulève Nietzsche (1982, p. 24) lorsqu'il écrit : «et je me suis demandé assez souvent si, tout compte fait, la philosophie jusqu'alors n'aurait pas été uniquement une exégèse⁵⁷ du corps et un malentendu à propos du corps».

De plus, une autre difficulté à considérer, dans tout propos attaché au corps, est que dans la convergence actuelle du monde de la recherche, on retrouve une préoccupation majeure autour du corps. De cette manière, l'abondance de la désignation «corps» et son éparpillement dans une diversité de propos en font un terme galvaudé. En effet, on peut noter l'usage foisonnant de ce vocable dans de multiples domaines : philosophie, sociologie, anthropologie, ethnographie, arts visuels, esthétique, nouvelles technologies, multimédias, etc. Il devient donc difficile de réellement cerner de quoi il s'agit exactement.

Il faut aussi reconnaître que très souvent, il s'avère que ce qui est désigné par le corps est envisagé en tant que simple objet, ou encore, comme figure de représentation. En outre, comme le fait remarquer David Le Breton (1988), même si ce n'est pas dans ces fonctions que nous souhaitons l'utiliser, dans quelle mesure ces fonctions peuvent-elles être évacuées? Quoi qu'il en soit, le questionnement qui m'habite ici vise à comprendre la façon par laquelle le corps participe au processus de création et en quoi celui-ci est un vecteur de connaissance.

⁵⁷ Définition d'exégèse : interprétation, critique d'un texte sujet à discussion.

Dans le Petit Larousse 2005, la notion de corps renvoie à : [l']organisme de l'homme, de l'animal; partie matérielle de l'être humain (par opposition à âme, à esprit), désigne l'individu / cadavre / ensemble de représentants, et etc. Ces acceptions ne sont pas sans maintenir un lot de questionnements, car même s'il est question d'organisme, n'y a-t-il pas d'âme ou d'esprit dans le corps? Et ensuite, s'il désigne l'individu, cela se réfère-t-il, quoi qu'il en soit, à l'organisme et/ou à l'âme et à l'esprit? L'utilisation de la catégorie du «corps» représente donc un problème considérable parce qu'immensément vaste et surtout complexe.

2.3.1 Bref historique de la conception du corps

Le malentendu sur l'envergure de ce qu'est le corps découle de notre héritage de pensée. Depuis au moins une vingtaine de siècles, la scission corps et esprit ne cesse de hanter notre rapport au monde. Pour remédier à cela, on retrouve, chez plusieurs chercheurs de différents domaines, la volonté de remettre en question la dualité corps esprit (Bois 2001, somato-psychopédagogie; Leão 2003, recherche sur l'art performatif; Pradier 1996, arts de la scène; Damasio 1991, neurosciences; Csordas 1990, 1993, 1994, anthropologie sociale; Burkitt 1999, sociologie; Anderson 2002 – danse; Smith 2002, recherche en danse; Pakes 2003, recherche en éducation; Block & Kissell 2001; Fraleigh 1987 – théorie de la danse; Starks Whitehouse 1999, recherche en danse).

L'héritage réflexif est généralement établi à partir de Platon (Ve siècle av. J.-C.) dont la pensée a été très prégnante sur la nôtre. Ce penseur avait situé notre «vrai être» comme étant emprisonné dans notre corps. Dans sa continuité, comme je l'ai déjà fait observer précédemment, Descartes considère le sujet essentiellement dans sa faculté de penser, ce qui se résume, dans une certaine mesure, dans la formule bien connue : «je pense donc je suis». Descartes ira, pour sa part, jusqu'à concevoir le corps vivant dans l'explication mécaniste d'un automate (Baraquin et Laffite, 2002, p. 99).

Cependant, bien que dominante, cette pensée dualiste n'a pas fait l'unanimité. Tel qu'il est souligné par Bois (2001, 13), avec Aristote (IV^e siècle av. J.-C.), on retrouve l'idée

que l'âme et le corps composent une seule et unique entité, comme quoi, l'âme serait ce qui donne forme au corps. Marquant un certain désaccord à l'innéisme⁵⁸ de Descartes, on retrouve Locke (1632-1704) qui va poser en empiriste⁵⁹ le problème de l'origine et des limites de la connaissance. Il développe un empirisme qui n'est cependant pas un sensualisme⁶⁰ :

[...]si les idées simples sont fournies passivement à l'entendement par la sensation (qui renseigne sur les objets extérieurs) et la réflexion (par laquelle l'âme prend conscience de ses opérations), elles se combinent par abstraction ou association pour former les «idées complexes» (de modes, de substances, de relations) entre lesquelles l'entendement établit des rapports (jugements). (Robert et Foulc, 1994, p. 1236).

Un peu plus tard, Hume (1711-1776) propose un empirisme dans lequel «nos idées sont des «copies» (ou représentation d'impressions sensibles) et que toutes nos connaissances se réduisent à des relations entre des idées»(Robert et Foulc, 1994, p. 990).

Dans la lignée de Locke, Condillac (1715 – 1780) «analyse nos connaissances afin de découvrir les éléments (ou idées) simples qui les composent et à partir desquelles elles s'élaborent» (Robert et Foulc, 1994, p. 495). Avec ce dernier, les choses commencent à changer plus radicalement et situeront un sensualisme. Chez Condillac, les sensations sont la :

source d'où dérivent toutes les idées et opérations mentales complexes (jugements, raisonnements), considérant ainsi le moi non plus comme une substance pensante existant en soi, mais comme la succession et la transformation de nos sensations (Robert et Foulc, 1994, p. 495).

Comme on l'a vu précédemment, dans sa réponse au cogito de Descartes, Maine de Biran fait réapparaître le corps comme élément constitutif de la pensée. De son côté, Leão (2003, p. 38) fait remarquer que, dans cet énoncé de Maine de Biran : «le sujet moteur est pensant, la présence du corps est nécessaire à la pensée elle-même», se trouvent les prémices de la notion de corps propre par lesquels s'affirme le lien entre le corps et la pensée. C'est

⁵⁸ Nom donné à la doctrine de Descartes par ses adversaires, au sujet des idées innées.

⁵⁹ L'expérience comme source de connaissance.

⁶⁰ Doctrine selon laquelle la sensation est l'origine de toute nos connaissance. Baraquin, Baudart, et al, 2000, p. 270

aussi ce que constate Merleau-Ponty (2002, p. 68) dans les leçons qu'il a données en 1947-1948, lorsqu'il se prononce sur Maine de Biran en ces termes :

Il a entrevu une spatialité du corps antérieure à la spatialité objective, une présence de l'extérieur au sein même de la conscience de soi. Il a vu que la conscience de soi est en même temps conscience du corps. Il a bien dit que, quoique nous soyons conscience, il nous fallait transformer cette conscience de nous-mêmes, grâce aux signes.

Cependant, Merleau-Ponty débusque une certaine faille dans l'articulation birannienne, à l'effet qu'alors même qu'il enracine le moi dans un corps rapproché du moi, Maine de Biran le traite du point de vue d'un observateur extérieur.

Impliqué dans la notion de *corps propre*⁶¹, il y a, selon Bois (2001, p. 51), une tendance chez les phénoménologues à différencier l'essence entre corps propre et corps matériel : pour Michel Henry (1965) «La chair n'est pas le corps» tandis que pour Merleau-Ponty, «la chair n'est pas le corps objectif». Ainsi, Bois fait observer qu'une valeur plus grande est donnée au *corps propre* qu'au *corps objectif*, non seulement cela, mais aussi, on peut observer que le corps se trouve généralement pensé à partir d'autre chose qu'il est lui-même. Pour Bois (2001, p. 52), il n'existe pas de *corps propre* dans un corps inhabité, il s'agit-là d'une attitude dualiste qui tend à créer une distinction entre *conscience subjective* et *matière objective*.

Comme je l'ai déjà évoqué plus haut, la découverte de la proprioception faite par Sherrington⁶² a donné «corps» aux intuitions philosophiques. Selon Bois (2001, 16), l'affirmation de la dimension du *corps vécu* dans les fondements de la pensée phénoménologique d'Husserl, marque une évolution philosophique. Merleau-Ponty enrichit cette dimension en définissant «le corps comme “foyer des sens”, un médiateur essentiel

⁶¹ Définition corps-sujet ou corps propre : un ensemble de significations vécues. *Dictionnaire de la philosophie*, p.64.

⁶² Il est à souligner que Bois (2006, p. 80-81) situe à Destutt de Tracy (1754-1836) la découverte de la proprioception. Celui-ci, ami de Maine de Biran, avançait déjà dans son *Mémoire sur la faculté de penser* : «Ainsi, la faculté de faire du mouvement et d'en avoir la conscience, est une espèce de sixième sens, et le seul qui nous fasse sentir le rapport qui existe entre notre moi et les objets extérieurs».

dans la vie comportementale et dans l'élaboration de la pensée». Partant de cela, Bois (2001, p. 16) établit qu'au principe de l'*être* cartésien, Merleau-Ponty ajoute celui d'un *être existant* à travers le *sensible* du corps.

Dans ce qui précède, j'ai cherché, dans un premier temps, à rendre visible les différents aspects qui permettent de situer la dimension de *subjectivité corporelle*. Dans un deuxième temps, j'ai dressé un bref historique de l'héritage de la pensée philosophique qui nous relie à une perspective sur l'être où l'esprit est séparé du corps en retraçant comment le rôle joué par le corps dans la pensée commence à être réhabilité.

Bien que ces différents aspects me permettant de définir la *subjectivité corporelle* soient mis en place, un questionnement qui intervient encore : comment faire le lien entre ce qui est du domaine de la pensée philosophique et mon projet qui implique une pratique. En d'autres termes, comment passer de la philosophie à la pratique, quels seraient les paramètres qui me permettraient de saisir l'intervention de ma *subjectivité corporelle* dans ma pratique?

Quelques voies m'apparaissent dans la compréhension apportée par les recherches innovatrices de Danis Bois. Ce chercheur s'intéresse actuellement au développement de la personne et, à travers cela, il a développé des protocoles d'accès à ce qu'il nomme un accordage somato-psychique. Afin de saisir les nuances qu'apporte cet auteur à la *subjectivité corporelle*, on retrouve, dans ce qui suit, une contextualisation de sa praxis ainsi que les éléments utiles à la compréhension de l'unité somato-psychique. Pour ce faire, j'exposerai brièvement une dimension plus approfondie de la *subjectivité corporelle* apportée par Bois et son laboratoire de recherche, *le sensible*.

Cette dimension *du sensible* peut être comprise à partir de l'être existant de Merleau-Ponty, mais en fonction de nouvelles données très précises, jusqu'à maintenant jamais théorisées, où il est question, notamment, d'un nouveau rapport subjectif d'une conscience perceptive liée à un *mouvement interne*⁶³. L'apport de ce chercheur dans cette articulation théorique permet de considérer la philosophie en action d'une subjectivité sensible.

⁶³ Qui sera mieux défini dans ce qui suit.

2.4 LE CORPS SENSIBLE

*Aller à la rencontre de la chair du corps,
c'est retrouver la possibilité d'une pensée perceptive
introduisant des données sensibles dans l'activité réflexive.*
(Bois, 2001, p. 69)

Professeur cathédrique au département de *Pédagogie perceptive du mouvement*, Danis Bois dirige le *Centre d'Études et de Recherches Appliquées en Psychopédagogie perceptive* (CERAP) de l'Université Moderne de Lisbonne au Portugal. En tout premier lieu, il est important de souligner que par ses recherches, Bois apporte des données qui comprennent des informations tout à fait nouvelles au sujet de la *subjectivité corporelle*. En deuxième lieu, il est important de mettre en évidence que ce chercheur porte un regard particulier sur la vie interne du corps. Pour ce faire, il a mis au point une biomécanique dite sensorielle qui reprend la biomécanique classique, mais en tenant compte de ses propres découvertes, qui découlent d'une analyse pointue et originale du comportement tissulaire et articulaire.

Je donnerai ici les grandes lignes de son parcours de recherche car, les théorisations de ce chercheur reposent sur une pratique d'une trentaine d'années. Ayant débuté sa carrière comme ostéopathe, dès 1978 Bois s'intéresse au fascia (membrane de tissu conjonctif entourant les muscles, les organes, les os, etc.), inspiré par les travaux du Dr Andrew T. Still (fondateur de l'ostéopathie). Dans la proximité entretenue avec ce tissu (qui se situe au carrefour de la structure et de la fonction), Bois découvre un *mouvement interne*⁶⁴ spécifique, qui se retrouve dans toutes les structures du corps ce qui l'amènera, éventuellement, à se distancier de l'ostéopathie⁶⁵ et à fonder sa propre méthode. Très souvent nommée la *Méthode Danis Bois*, on en parle aussi communément en termes de fasciathérapie MDB⁶⁶. De plus,

⁶⁴ Ici, il ne s'agit pas du MRP – mécanisme respiratoire primaire – enseigné en ostéopathie.

⁶⁵ Il remet en question l'ostéopathie sur la base de trois questionnements concernant le MRP : pourquoi une telle importance est mise sur le LCR – liquide céphalorachidien ? Pourquoi les cellules nerveuses assureraient-elles seules la force motrice de toutes les autres cellules ? Et enfin, pourquoi le fascia serait-il le seul tissu animé d'un mouvement interne ?

⁶⁶ La fasciathérapie MDB est une méthode dont il est aussi le fondateur.

avec sa présence à l'Université Moderne de Lisbonne, ses travaux sont poursuivis et enseignés à travers une discipline émergente : la somato-psychopédagogie⁶⁷.

Il est donc à souligner que depuis plusieurs années Bois a concentré ses recherches à comprendre les lois qui régissent le mouvement dans une perspective qui relève premièrement du soin, bien entendu, mais aussi, dans la perspective du développement de la personne et notamment, de l'art thérapie et de l'éducation. Ces différentes perspectives se recoupent donc à travers l'observation du mouvement⁶⁸ dans l'intimité corporelle de la personne et contribuent à définir une dimension du corps que Bois nomme le *sensible*.

Telle qu'il l'a définie dans sa thèse de doctorat, la dimension *du sensible* «naît d'un contact direct, intime et conscient d'un sujet avec son corps» (Bois, 2007, p.19). D'emblée, je soulignerai que pour que le sujet puisse prendre conscience de cette dimension de son corps, *le sensible*, bien qu'accessible à tous, demande qu'un rapport perceptif soit éduqué. Il est important de noter que la perception sensible qui, en règle générale, que ce soit en philosophie ou en neurosciences, «est toujours entrevue dans un rapport au monde extérieur ou à un objet» (Bois, 2007, p.19), est différenciée, dans la conception boisienne, par le fait que la perception s'inscrit toujours dans un rapport à certaines manifestations vivantes de l'intériorité corporelle. C'est pour cela qu'il ne s'agira plus de parler «de perception sensible, dévouée à la saisie du monde, mais de perception *du sensible*, émergeant d'une relation de soi à soi» (Bois, 2007, p. 19).

À travers cette citation de Jourde (2001, p. 36), Bois reconnaît être inspiré d'une posture phénoménologique pour questionner le vivant :

Recueillir la présence. Être là. Car la présence n'est pas, telle que j'imagine qu'elle doit être [...], il s'agit de la mienne, de notre co-présence : être là, en être, en faire partie, me trouver tout entier par ce qu'il y a lieu, concerné de manière privilégiée comme ce en quoi la présence peut devenir sens.

⁶⁷ Voir définition de la Méthode Danis Bois p. 27 en notes de bas de page.

⁶⁸ Ici il est question d'englober autant le *mouvement interne* que le mouvement objectif que l'on voit.

L'infiltration graduelle de cette attitude dans sa démarche a donné l'accès à la *subjectivité corporelle* dans la relation au corps sensible (Bois 2007, p. 33). Mais encore qu'entend Bois par *le sensible*? La notion de *sensible* se définit dans le sens où ce n'est pas seulement la *subjectivité corporelle* dans une unité somato-psychique, mais c'est aussi dans une relation vécue avec le *mouvement interne*. Et maintenant... Qu'est-ce que le *mouvement interne* dont il parle? Dans la préface du *Moi renouvelé* de Bois (2006), Pierre Vermersch souligne que, pour vraiment bien comprendre ce dont il s'agit, il est nécessaire de faire l'expérience du phénomène du *mouvement interne* dans notre chair. Ainsi, la notion du *sensible*, telle qu'elle est entendue chez Bois, nécessite pour sa compréhension totale, une expérience qui peut la révéler.

Toutefois, il est possible d'établir, dans un premier aspect, que le *mouvement interne* est ordinairement non visible, et qu'il requiert une attention consciente (éduquée) pour se donner à la perception. Dans un deuxième aspect, je peux faire part du fait qu'il s'agit d'un mouvement très lent que j'ai moi-même ressenti dans ma matière corps, «comme une sorte de magma qui se meut à l'intérieur de moi, et parfois, ni dedans ni dehors, alors que je suis immobile⁶⁹». Voici un témoignage tiré de mon journal de travail du 15 avril 2006⁷⁰, qui permettra d'entrevoir, dans un troisième aspect, la clarté qui accompagne souvent ce rapport perceptif du *mouvement interne* :

Alors que j'accompagnais le mouvement qui redescendait, j'ai vraiment senti que, premièrement je sentais le *mouvement interne* et deuxièmement, j'ai vraiment eu la compréhension que le *mouvement interne* sait où il va et qu'il va me ramener dans la physiologie du mouvement. Une clarté d'esprit accompagnait cette expérience. Je me sens imprégnée par cette découverte et cela a pour effet de rendre l'information que je détenais *a priori* "intellectuellement", plus importante, parce que je la saisis maintenant dans ma matière !

⁶⁹ C'est une expérience du mouvement interne que j'ai fait plus d'une fois en introspection sensorielle. Celle-ci est une forme de méditation basée sur un principe de «non méditation», où il y a une attention qui cherche une sorte de neutralité mais qui reste active, et où il ne s'agit pas de méditer en-dehors de soi, mais plutôt de se mettre en relation avec soi-même dans sa matière corps.

⁷⁰ Il s'agit de notes prises dans mon laboratoire de mouvement alors que j'entraînais ma perception au *mouvement interne* à l'aide d'un protocole relié à la gymnastique sensorielle de la méthode Danis Bois.

Selon les études effectuées dans le cadre de cette méthode, le *mouvement interne* s'inscrit dans tous les éléments anatomiques de l'humain : les os, les fascias, le sang, les muscles, les articulations, la peau, les viscères, le système nerveux, et etc. Il se reconnaît dans une rythmicité très lente de deux cycles par minutes⁷¹ nommé le *biorythme sensoriel*. Le *mouvement interne* est considéré comme étant la source de l'émergence de l'action ayant sa volonté propre, c'est-à-dire un pré-mouvement, une pré-expressivité de l'être. Il est le principe organisateur de la gestuelle majeure ou parfois nommée objective – tous les mouvements que nous voyons : marcher, prendre, etc. On considère aussi qu'il est une force de croissance et un potentiel de guérison. En effet, le *mouvement interne* se révèle une force de régulation du corps, mais aussi des schèmes psychiques et comportementaux (Courraud-Bourhis, 2005, p. 16).

Le *mouvement interne* met en relation avec son être. À partir d'un statut du corps vu comme un ensemble articulaire intelligent, Bois (2006, p. 21) effectue le passage vers un statut du corps vivant, éprouvé, *sensible*, mettant en jeu «la corde sensible de notre être».

Il est commun d'entendre dire qu'une personne est sensible, cependant, cela fait généralement référence une certaine émotivité de la personne. Il s'agit donc d'une distinction de plus à faire, car pour Bois, *le sensible* se trouve en amont de l'émotionnel :

Pour que le sensible émerge, pour que la vie ait un goût, trois éléments doivent être présents : la matière corporisée, c'est-à-dire devenue vivante ; le *mouvement interne* ; une présence ou une conscience. Ce sont les conditions nécessaires pour pénétrer le sensible⁷².

Comme on peut le comprendre, le sensible est vécu dans une relation consciente du *mouvement interne* et à partir d'une sensibilisation à celui-ci (c'est ce qui est entendu lorsque Bois parle de la matière corporisée), donc il n'est pas question d'un rapport émotionnel, mais bien d'un rapport éprouvé, ressenti. *Le sensible* apparaît donc comme un sens à part

⁷¹ En cela il est possible de mettre en évidence qu'il ne s'agit pas du MPS de l'ostéopathie.

⁷² Polycopié de la Post-graduation 2006-2007 : Essai de conceptualisation de la somato-psychopédagogie.

entière par lequel la personne entre en relation avec elle-même, avec les autres et enfin, avec le monde.

Quand je parle de l'émotion au niveau du sensible, je ne dis pas que c'est l'émotion qui nous permet d'être sensible, mais c'est le fait d'être sensible qui nous permet de vivre une émotion fondamentale. L'émotion sensible est la vie qui nous touche⁷³.

2.4.1 La subjectivité corporelle sensible

À partir des données que j'ai déjà mises en place sur la recherche de Bois, il est maintenant possible de comprendre que la *subjectivité corporelle* peut se définir selon différentes modalités et notamment la *dimension du sensible*. D'emblée, parler d'une *subjectivité corporelle*, signifie prendre en compte le fait d'une donnée perceptive qui entre en considération, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas seulement d'un rapport de pensée où, par exemple, je jongle avec des concepts sans un fondement expérientiel, mais bien que je pars d'un rapport perceptif à une expérience donnée. C'est ce qui est relaté ici à partir d'une exploration en gymnastique sensorielle :

j'ai fait l'expérience d'un mouvement de base allant de droite à gauche et tout d'un coup, j'avais les yeux fermés et je sentais que ce travail avait non seulement construit un registre plus large dans ma latéralité, mais je sentais en plus un horizon très large qui me reliait autant dans la profondeur de mon intériorité, que dans mon rapport à l'extérieur (cahier de travail, 2006).

Cette expérience témoigne, d'une part, de la *subjectivité corporelle* sensible qui se joue dans le rapport perceptif posé sur mon expérience corporelle grâce au *mouvement sensoriel*⁷⁴ et, d'autre part, elle établit un nouvel aspect à considérer dans le vécu *du sensible*, qui consiste à : *apprendre de son mouvement*. En effet, ce qui est livré dans cette expérience, c'est qu'alors que je suis attentionnée à l'organisation du *mouvement interne* dans le plan

⁷³ Polycopié de la Post-graduation 2006-2007 : Essai de conceptualisation de la somato-psychopédagogie.

⁷⁴ Autre nom donné au *mouvement interne* lorsque comme dans ce cas, le mouvement est organisé dans une orientation précise (la latéralité de droite à gauche).

transverse⁷⁵ de l'espace, ce n'est pas seulement la trajectoire de ce plan qui est enrichie et qui s'étend, mais c'est aussi tout l'horizon qui s'ouvre devant moi, dans un autre plan de l'espace. Par conséquent, ce que je sens dans moi me donne une information qui me renseigne sur ma vie.

Dans le tableau qui suit, Bois schématise la dimension subjective qui accompagne les différents statuts du corps, en donnant le type de relation au corps impliqué aux différents niveaux.

Tableau 2⁷⁶

Les différents statuts du corps (Bois, 2007)

LES STATUTS DU CORPS	FONCTIONS
«J'ai un corps»	<i>Corps utilitaire, corps machine, corps étendu</i>
«Je vis mon corps»	<i>Corps ressenti (douleur, plaisir) nécessitant un contact perceptif</i>
«J'habite mon corps»	<i>Corps prenant le statut de sujet, impliquant un acte de perception plus élaboré, le ressenti devenant lieu d'expression de soi à travers les perceptions internes</i>
«Je suis mon corps»	<i>Corps faisant partie intégrante du processus réflexif de la personne à travers des tonalités qui livrent un fort sentiment d'existence</i>
«J'apprends de mon corps»	<i>Corps sensible, caisse de résonance de l'expérience capable de recevoir l'expérience et de la renvoyer au sujet qui la vit</i>

On reconnaîtra dans ce tableau que ce n'est qu'en troisième niveau que la personne entre dans une dimension où elle a une relation à son corps vécue en tant que subjectivité. Ainsi, bien qu'une subjectivité soit présente, celle-ci n'est pas vécue corporellement. Les quatrième et cinquième niveaux dépendent, quant à eux, de la relation de conscience

⁷⁵ Voir Léao 2003, p.255.

⁷⁶ Dans son tableau, Bois utilise la couleur bleue pour caractériser ce qui concerne *le sensible* tandis que la couleur grise définit l'activité cognitive.

perceptive au *mouvement interne*. L'expérience relatée auparavant se trouve justement dans le cinquième niveau de rapport – *j'apprends de mon corps*.

Le sensible que Merleau-Ponty a cherché à décrire dans un caractère double, un chiasme vécu à l'intérieur des sens par lequel le sujet est «touchant, touché», «voyant, vu», n'est donc pas exactement le même que ce qui est entendu chez Bois. D'ailleurs, on retrouve chez Bois (2007, p. 61) et Benoist (2001, p. 38) une critique de Merleau-Ponty, à l'effet qu'on trouve chez lui une philosophie du voir plutôt que du toucher, et donc davantage une philosophie de la distance que de l'expérience. Notamment lorsqu'il écrit : «Le sentir qu'on sent, le voir que l'on voit, n'est pas pensée de voir ou de sentir, mais vision, sentir, expérience muette d'un sens muet» (Merleau-Ponty, 1964a, p. 298). Toutefois, il sera possible de constater un peu plus loin dans ce que j'ai nommé les lois du mouvement, que la notion de chiasme n'est pas évacuée *du sensible* de Bois. Et, il faut reconnaître que c'est en cheminant à travers la proposition de Merleau-Ponty : s'«enfoncer dans le monde», et «pénétrer le silence», que Bois vient prolonger la notion de *sensible* en dévoilant une dimension n'apparaissant pas chez ce philosophe.

La relation au sensible, telle que nous l'entrevoions, est née d'un contact direct avec le corps. C'est bien à travers le *toucher manuel* que s'est élaborée la donnée d'un sensible incarné. Cette vision du sensible s'inspire de la phénoménologie, en ce qu'elle fait appel aux expériences subjectives qui émergent du champ de l'immédiateté, d'une phénoménologie considérée en tant que pratique, et élargie à une pratique du toucher ; l'appréhension du corps sensible ne prend sens pour un sujet que si ce dernier l'a vécu dans sa propre chair. (Bois, 2007, p. 61)

Comme je l'ai brièvement déjà exposé, la relation à soi-même vécue subjectivement à partir *du sensible* dépend d'une conscience perceptive de certains phénomènes, qui sont des effets éprouvés, lorsque la personne est en relation avec le *mouvement interne*. Afin de mieux comprendre ce qui est entendu par le phénomène de perception, voici un deuxième tableau proposé par Bois, par lequel il sera possible de faire une discrimination de la perception grâce aux différentes catégories proposées.

Tableau 3

Comparaison des différentes catégories de perception (Bois, 2005)

Catégories de perception	Fonctions
Perception extéroceptive	Se réfère aux cinq sens : odorat, goût, toucher, vue, ouïe – capte les informations qui viennent de l'extérieur
Perception proprioceptive	Véhicule des informations liées au mouvement ; informe en permanence du positionnement du corps dans l'espace ; participe à l'ancrage organique de l'identité
Perception kinesthésique	Association des sens extéroceptifs et proprioceptifs dans la fonction de capter le mouvement ; perception de soi comme «agent causal» du geste
Perception du sensible	Réception des gammes de tonalités internes qui se perçoivent dans la profondeur du corps ; éprouvé corporel qui véhicule une signification préreflexive

La pédagogie de la *Méthode Danis Bois* est orientée de façon à pouvoir entraîner un rapport perceptif au *mouvement interne*. Lorsque ce rapport est conscientisé, la personne réceptionne différents effets qui agissent sur elle en la mettant, d'une part, en relation avec elle-même, et d'autre part, à partir de cette relation plus riche avec elle-même, elle peut plus aisément apprendre de son corps à travers son mouvement. Je comprends donc, pour ma part, que dans la transformation du rapport perceptif, c'est aussi le statut du corps qui change. La dimension *du sensible* apparaît donc un potentiel de la *subjectivité corporelle*, mais qui pour se faire, comme il a déjà été mentionné, demande à être éduquée.

L'émergence d'un *corps sensible* peut être envisagée comme un enrichissement non seulement aux domaines de la santé ou du développement de l'être, mais aussi, au domaine de la philosophie et notamment de la phénoménologie, parce qu'elle apporte un nouveau niveau d'expérience, vécu à travers le phénomène perceptif. Cependant, la pensée de Bois se

distingue de la phénoménologie non seulement à travers la notion *du sensible*, qui se donne dans un rapport inédit au *mouvement interne*, mais aussi dans le fait qu'il s'agit d'observer le corps dans un rapport intime plutôt que dans une relation du sujet avec le monde, tel que constater, en début de chapitre, chez Husserl et Merleau-Ponty. Il est à remarquer en cela que Bois se rapproche plus du *sens intime* évoqué à propos de la pensée Biranienne.

Le travail de recherche de Bois fait donc émerger un nouveau sens, le sens *du sensible*, ancré sur de nouveaux phénomènes perceptifs, c'est-à-dire, jusqu'à nos jours non perçus consciemment et qui, par conséquent, n'ont pas non plus été formellement étudiés ou répertoriés⁷⁷. Là-dessus, Bois (2007, p. 338) écrit :

Le sensible étant ici défini comme capacité du corps à réceptionner et à traiter des informations en amont de l'intervention des sens classiquement décrits. Le sensible est un mode de préhension de soi-même et du monde global et immédiat, qui obéit à des lois, à des règles et à une cohérence spécifiques, permettant l'accès à l'intelligibilité de l'univers des sensations corporelles sous l'autorité de la perception extraquotidienne.

Par conséquent, c'est aussi l'émergence d'une *subjectivité sensible* parce qu'il s'agit d'une question de rapport intime du sujet à lui-même dans *le sensible*.

Dans ce qui suit, je m'attarderai à donner quelques renseignements sur les instruments internes sur lesquels Bois se base pour établir le rapport à soi chez la personne. Ici, je me permets d'insister sur le fait que selon ma compréhension, c'est à travers le développement de ceux-ci que se construit la *subjectivité corporelle* et *sensible*. Mais pour commencer, il conviendra de comprendre l'action par laquelle s'établit le dialogue entre le psychisme et le corps à travers ce que Bois a nommé l'*accordage somato-psychique* qui se fait au sein *du sensible*.

⁷⁷ Sauf, bien entendu, dans la recherche de Bois et de ses multiples collaborateurs.

L'accordage somato-psychique

Pour situer *l'accordage somato-psychique* dans la formation existentielle que constitue la somato-psychopédagogie, il s'agit de rétablir un lien entre la personne et sa vie. En effet, face à différents niveaux de rupture de la personne avec son être et sa vie, rassemblés sous la rubrique des «pathologies du non-être», la somato-psychopédagogie a pour premier objectif de restaurer l'accordage entre le corps et l'esprit. Pour Bois (2007, p. 78), cette opération implique la personne dans un processus de retour au sens qui n'est pas tant une question physiologique, qu'un type de rapport entretenu entre la personne et son corps. L'accordage somato-psychique sert donc à rétablir un dialogue entre le psychisme et le corps :

le sens de «l'accordage somato-psychique», dont la pratique installe chez la personne un profond sentiment d'unification, non seulement entre les différentes parties de son corps, mais aussi et surtout entre les différentes parties de son être : intention et action, attention et intention, perception et corps, pensée et vécu...

Un enjeu majeur pour la somato-psychopédagogie se trouve dans la perception d'un phénomène interne liée à l'expérience corporelle.

Tout phénomène intime radicalement neuf pour la personne, peut ne pas être perçu parce que le regard ne se pose pas dessus, au bon endroit. Comment la personne peut-elle saisir les faits de conscience qui se situent hors de son champ représentationnel ? Comment une conscience peut-elle élargir son "champ d'attention interne" afin d'accéder aux informations qui émergent de l'intériorité sensible ? (Bois, 2007, p. 77).

On comprend donc qu'à travers cette initiative de remettre la personne dans une cohérence entre soi et soi, la somato-psychopédagogie apporte une solution qui consiste à donner à la personne la capacité de se renouveler. En effet, il est entendu que la personne ne trouve pas la solution dans son passé, mais bien dans ce qui est à venir, dans la nouveauté. Ainsi, la somato-psychopédagogie repose sur des protocoles très précis, dont fait partie l'accordage somato-psychique, orientés de façon à mettre la personne dans les conditions les plus aptes à ce que s'accomplisse cette rencontre avec ce quelque chose de nouveau porteur

de solution. Les protocoles d'accès sont développés à partir des instruments internes qui se trouvent au carrefour des fonctions motrices, sensorielles et psychiques de l'individu.

Les instruments internes

La pensée est reliée à des représentations que nous nous faisons et ces représentations sont très difficiles à renouveler. Chez Bois (2007), le problème des représentations doit être pris à partir de ce qu'il considère être la racine : «dans nos *habitus* moteurs, perceptifs et mentaux qui conditionnent le rapport à soi et au monde» (Bois, 2006, p. 120). L'accès à de nouveaux points de vue est amené par un cadre de découverte où la personne prend conscience d'elle-même dans la profondeur et à travers une compréhension différente de son habitude. À cet effet, on retrouve dans la méthode l'exploration d'une «subjectivité corporéisée» qui exige et déploie un enrichissement du rapport aux différents instruments internes que sont par exemple l'attention, la perception, la pensée, la mémoire, l'empathie, lorsque ceux-ci sont voués à l'éprouvé du corps (Bois, 2007, p. 107).

L'établissement d'un rapport conscient avec le *mouvement interne* signifie pour la personne d'enrichir ses potentialités perceptives et d'accéder, grâce à un cadre extraquotidien, à travers une expérience inédite, à un nouveau rapport à soi. C'est ce qui permettra ensuite, dans la compréhension de cette transformation de rapport, de pouvoir accéder à de nouveaux points de vue, vers ce que Bois a défini comme étant une *modifiabilité perceptivo-cognitive*⁷⁸.

⁷⁸ Découlant de la théorisation de sa pratique, il s'agit d'un principe où justement la personne est appelée à modifier son champ de représentation grâce à une expérience *du sensible* faite à partir des protocoles de la méthode : dans un premier temps la personne apprend à entrer en relation avec elle-même, et dans un deuxième temps, alors qu'elle apprend de son expérience, elle se met en action à partir de sa nouvelle posture.

Pour ma part, je me conteraï de définir très brièvement les instruments internes observés dans l'expérience *du sensible*, car chacun d'eux pourrait être le sujet d'un développement de recherche en soi⁷⁹.

L'attention

La pédagogie *du sensible* vise un accès à l'information interne chez l'individu. Pour ce faire, il y a une «mobilisation de ressources attentionnelles tournées vers le corps, [...]» (Courraud-Bourhis, 2007). L'attention est ainsi le premier instrument interne à partir duquel la personne est amenée à vivre une transformation de rapport. Dans sa définition classique qui est bien cernée par William James (2003), l'attention consiste à «[...] prendre acte par l'esprit, sous forme vive et claire, d'un objet ou courant de pensée parmi tous ceux qui paraissent se présenter simultanément. Cela implique de se retirer de certaines choses pour traiter d'autres efficacement».

L'évolution du rapport *au sensible* amène la personne à ne plus poser son attention sur un objet comme tel, mais à être attiré par l'émergence «de phénomènes qui attirent l'attention du sujet qui pénètre l'expérience» (Bourhis, 2007). Il s'agit d'une forme d'attention définie par le terme d'attentionnalité qui rend compte d'une : «[...] attitude d'attention présente à l'acte perceptif mais non dirigé [...] un "laisser venir" l'information du mouvement» (Leão, 2003, 192). De cette attentionnalité «s'instaure une relation signifiante entre la sensation et sa signification pour la personne qui la vit» (Bourhis, 2007).

Leão (2003, p. 193) distingue trois états d'attention : 1) *l'inattention* – j'arrête de porter attention (le plus souvent sans en avoir conscience) ; 2) *l'attention présente dirigée* – focalisée sur un objet précis ; 3) *l'attention présente non dirigée* – une posture d'accueil, de réceptivité attentive permettant à un inédit provenant du réel d'émerger.

⁷⁹ Le lecteur intéressé devra se référer au site du CERAP, sur lequel sont accessibles des documents de recherches approfondis sur plusieurs aspects de la méthode et *du sensible* : <http://www.cerap.org/>.

Dans une expérience qui a lieu selon des protocoles de la méthode, l'attention de l'individu est généralement orientée sur des invariants⁸⁰ qui concernent soit des composantes cinétiques (vitesse, cadence, orientation, amplitude, agencement de mouvement circulaire et linéaire, mouvement codifié) et / ou encore, qui concernent plus spécifiquement *le sensible* (silence, luminosité, coloration, animation interne, tonalités, chaleur, épaisseur). Par cette mobilisation focalisée de l'attention sur une tâche reliée au mouvement (majeur ou interne), la personne est concernée à la fois dans sa part cognitive – la tâche à accomplir avec son attention, et dans sa part corporelle – la mise en action de son attention.

La perception

La perception a déjà été abordée dans ce qui précède et notamment avec les catégorisations apportées par le troisième tableau. Il est surtout important de comprendre que sur le plan du sensible la perception se définit dans une question de rapport à, et notamment au *mouvement interne*, plutôt que dans une fonction d'acuité perceptive. La perception sera surtout observée en fonction de vécus de conscience qui naissent de celle-ci en cherchant à mettre en lumière la perception liée à la motricité du corps. Tels qu'exposés dans le tableau 3, les sens extéroceptifs⁸¹, par lesquels il y a une activité de prise d'information du monde extérieur, ne sont pas les seuls à intervenir dans la perception. À cet effet, Leão (2003, p. 177) souligne que : «la perception [...] est aussi mise en relation directe entre soi et son corps, entre le corps et l'environnement».

Je rappelle aussi le phénomène *d'aperception* utilisé par Maine de Biran qui discerne plus spécifiquement le phénomène de la perception dans l'intériorité de la personne comprenant le fait de s'apercevoir soi-même à travers cette intériorité (Bois, 2006, p. 126).

Je rappelle aussi la relation importante entre mouvement et perception soulignée par Merleau-Ponty (1976) : «c'est le corps en mouvement qui perçoit, c'est le corps en tant qu'il

⁸⁰ Les invariants, qui seront plus spécifiquement abordés un peu plus loin, sont des composantes répertoriées du mouvement. Ils permettent, par exemple, de faire une lecture du mouvement et d'évaluer la qualité du rapport à soi.

⁸¹ Soit : l'odorat, le goût, l'ouïe, la vue, et le toucher.

est capable d'action qui est à la base de la perception. C'est l'organisme tout entier dans sa structure et sa matière qui devient perceptif». À cet effet, certaines recherches orientées sur la vie du fœtus ont démontré que les relations importantes entre perception et mouvement apparaissent de façon précoce :

Au début de l'ontogenèse est le mouvement. Le verbe viendra beaucoup plus tard. Dès le début de la vie embryonnaire, tout commence par le mouvement. [...] Il faut surtout voir, dès son émergence, une quête d'informations engagées par le système nerveux (Azemar, 1985).

Comme il a été mentionné précédemment, la découverte de la proprioception par Sherrington (en 1890) a révolutionné la notion de perception elle-même. Pour Alain Berthoz (1997, p. 32), cette «captation» de soi-même consiste en un sixième sens :

Aux cinq sens traditionnels, il faut ajouter le sens du mouvement. [...] Il est remarquable qu'il ait été oublié dans le compte des sens. [...] Par quelle perversion la langue a supprimé le sens le plus important pour la survie? Sans doute parce qu'il n'est pas identifié par la conscience et que ses capteurs sont dissimulés.

La proprioception est étendue à la globalité du corps à travers des récepteurs spécifiques qui se trouvent au niveau des muscles, des articulations, des tendons et dans la peau. Elle est une perception de soi qui donne une identité organique fondamentale et un sentiment de soi incarné. Elle permet de situer notre corps, ses postures et ses mouvements et tout cela se donne à travers le mouvement. Il est par conséquent possible d'avancer que le mouvement est un sens à part entière, un *foyer perceptif* comme le dirait Bois.

Le mouvement apparaît donc comme un élément constructif de la vie en général, et par cela des différents modes de relation. On le retrouve notamment dans la relation avec autrui parce que le mouvement est impliqué dans la communication à travers l'écriture, la verbalisation ou encore le langage corporel. Ainsi, on peut aussi déterminer que le mouvement participe à l'expression de soi. À cet effet, Merleau-Ponty (1969) précise que : «Toute perception, et toute action qui la suppose, bref tout usage de notre corps est déjà expression primordiale».

De cette manière, on peut donc comprendre l'axe de travail de Bois principalement orienté sur le développement du rapport perceptif de la personne afin de rendre accessible cette *expression primordiale* dont a parlé Merleau-Ponty à partir du lieu même de son élaboration, dans la perception du *mouvement interne*. Rétablir le lien entre soi et soi, consiste en ce sens à retourner à la source et à découvrir de nouvelles solutions qui émergent d'un renouvellement perceptif.

On aura sans doute observé qu'il existe une relation étroite entre perception et attention. Lorsque dans le cadre d'expérience, l'individu est amené à une centration sur une écoute intérieure, l'attention devient un instrument de perception fine qui favorise une captation et une description du vécu (Courraud, 2007, p. 86). Dans la pédagogie du sensible, ces deux instruments internes contribuent à établir des conditions extraquotidiennes qui «favorisent la perception et le suivi en temps réel, des changements, des mouvements internes» (Courraud, 2007, p. 86), ceux-ci découlent d'un phénomène de modulations toniques initiées soit par la main du thérapeute manuel, soit par des verrouillages en gymnastique sensorielle. C'est ainsi que :

Grâce à cette mise en condition extraquotidienne progressive, l'attention qui au départ est un instrument cognitif change de statut et devient outil de perception consciente, puis plus subtilement d'une "présence à l'expérience" et enfin outil d'un "rapport à l'expérience", la notion de rapport étant dans notre esprit entrevue comme le niveau le plus fin de réception d'une expérience et de ses effets corporels et signifiants» (Bois, 2007, p. 104).

Je soulignerai de plus que les différents éléments de mise en condition extraquotidienne contribuent, pour la personne, à faire l'expérience d'un *paroxysme perceptif*⁸².

⁸² Celui-ci sera mieux développé plus loin dans ce présent chapitre sous les conditions d'accès à la subjectivité sensible.

La pensée

Le rapport au *sensible*, parce qu'il est tourné sur une perception intime de soi, apporte une nouvelle manière de penser qui s'ajuste à l'expérience et non l'inverse⁸³. Il apporte une posture de *réceptivité active*⁸⁴ par laquelle il importe de trouver un équilibre entre une part active, qui consiste à être attentif – *aller vers* –, et une part non active, qui consiste en une disponibilité qui passe par l'écoute – *laisser venir*. L'expérience sensible fournit le matériau de la réflexion et, à partir de cela, la personne est amenée à réfléchir. À un niveau plus profond, l'équilibre de *réceptivité active* permet un nouveau potentiel réflexif qui est une pensée qui se donne, il n'est pas ici question d'intuition, mais plutôt d'une *autodonation*. À cet effet, surgissent parfois certaines *informations* dites *immanentes* qui se donnent sous la forme d'une pensée. Ces *informations immanentes* sont telles parce qu'elles se donnent dans un contexte où la personne établit un rapport conscient perceptif dans un état de *réceptivité active*.

En bref, dans le rapport au *sensible*, la personne est appelée à apprendre une nouvelle façon de penser : en fondant sa pensée sur l'expérience intime donnée par la perception du *mouvement interne*, ou encore; à travers une pensée livrée directement dans et par l'expérience, une pensée qui surgit d'une disponibilité créée par l'état de *réceptivité active*.

La mémoire

Dans la perspective boisienne, la mémoire est envisagée dans une notion de temporalité qui englobe le passé, le présent et le futur. C'est dans la globalité d'une cohérence temporelle que se trouve un lieu de confiance qui donne une stabilité, un appui important et fiable. Le rapport de la personne doit être soigné en considération des différentes

⁸³ L'inverse serait par exemple l'élaboration d'un concept hors expérience.

⁸⁴ Celle-ci sera mieux définie plus loin dans ce présent chapitre sous les conditions d'accès à la subjectivité sensible. Dans la théorisation boisienne, cette dimension de réceptivité est nommée *neutralité active*. Cependant, pour le propos de ma thèse, j'ai préféré définir cette attitude de *réceptivité active*.

facettes du temps pour éviter que la personne ne soit pas seulement témoin «des traces de la vie», mais aussi, qu'elle puisse être un acteur conscient de son déroulement.

La réciprocité actuante

La notion de *réciprocité actuante* est une autre facette de l'empathie, elle se définit plus spécifiquement dans le rapport au sensible. Bourhis (2007) synthétise cette notion comme étant :

la relation qu'un sujet établit avec son propre corps. Cette présence à la perception du sensible se définit quand le sujet, à travers un acte, ressent en lui-même le mouvement interne et les effets qu'il génère dans l'univers de sa sensation, dans l'univers de sa réflexion et dans l'univers de sa mise en action.

L'éprouvé

Bois (2006, p. 134) fait une distinction entre éprouvé et ressenti. Elle réside principalement dans le sens qu'apportent certains dictionnaires à l'effet que l'éprouvé renvoie à une «mise à l'épreuve», ce qui a pour effet de dévoiler une part active contenue dans l'acte d'éprouver : «prendre conscience de ce qui est ressenti de façon claire et distincte, plus approfondie ; en extraire des caractéristiques, des composantes, par exemple pour en cerner les contours ou en comprendre la signification».

Dans la proposition boisienne de l'éprouvé, il y a une simultanéité de deux positionnements où, dans l'acte d'éprouver, la personne vit un rapport à l'expérience en étant en même temps l'acteur et le spectateur de cette expérience. Donc il y a, d'une part, l'expérience qui est ressentie, c'est là que la personne est en relation à son expérience, mais aussi, d'autre part, la personne peut *s'apercevoir* au sein de son expérience et là, elle se trouve dans le lieu de l'éprouvé. L'éprouvé de l'expérience porte en lui la condition indispensable afin que cette expérience devienne formatrice. En effet, pour Bois (2006) le fait de vivre une expérience ne se suffit pas en elle-même ; il est nécessaire de prendre conscience

de l'expérience pour qu'elle puisse prendre un statut d'apprentissage. Auparavant elle ne constitue qu'une information qui n'a pas encore de sens pour la vie de la personne.

2.4.2 Valider la subjectivité au sein d'invariants

Comme il a été fait mention dans la première partie de cette articulation théorique, la subjectivité est souvent vue de façon péjorative, c'est-à-dire non valide d'un point de vue scientifique. Toutefois, selon les travaux de Bois (2001, 2006, 2007), le rapport au corps n'est pas dépourvu de clarté, de précision et même de sens. Pour rendre cette subjectivité presque palpable et même objectivable, la *Méthode Danis Bois* définit les phénomènes cinétiques à percevoir, sous forme d'invariants qui prennent alors le statut de référence, faisant ainsi le lien entre une subjectivité corporéisée, invisible, personnelle et une démarche de recherche heuristique voulant témoigner de cette *subjectivité corporelle*.

Les invariants de la *Méthode Danis Bois* prennent forme dans une nature de *subjectivité corporelle* nommée *cinétique*, c'est-à-dire à partir de soi dans l'action. Cette forme n'est pas à confondre avec une subjectivité d'appréciation (j'aime, je n'aime pas), mais elle doit être envisagée en fonction d'un rapport de conscience perceptive en relation à des faits réels contenus dans la physiologie du mouvement, et donc, par là même, émancipé de toute représentation mentale ou symbolique. Pour être plus clair, si je me réfère à la définition de la subjectivité donnée en début de chapitre, la *subjectivité cinétique* fait appel au fait que je deviens sujet de mon expérience. Ainsi, l'expérience dont il s'agit-là est le mouvement, dans sa dimension objective – le mouvement visible⁸⁵, et dans sa dimension subjective – le *mouvement interne* invisible.

J'ai déjà abordé plusieurs natures de la subjectivité, alors comment différencier les trois qui m'occupent plus spécifiquement? Tout d'abord, je comprends que les trois natures reposent sur une question de rapport. La *subjectivité corporelle* est déterminée par le rapport que j'ai à moi-même, aux choses, aux autres et à l'environnement et elle ne comporte pas la

⁸⁵ Aussi nommé le mouvement majeur dans la méthode.

perception consciente du *mouvement interne*. La *subjectivité sensible* comprend la *subjectivité corporelle*, mais elle se définit à travers *le sensible* plus spécifiquement, elle implique la perception du *mouvement interne*. Quant à la *subjectivité cinétique*, elle comprend la dimension de la *subjectivité corporelle* et celle de la *subjectivité sensible*, mais elle implique plus spécifiquement un rapport au mouvement majeur, dont ne dépend pas la *subjectivité sensible*, et un rapport au *mouvement interne* du corps.

Maria Leão (2003, p. 238), se réfère à la *subjectivité cinétique* en ces termes :

C'est une résonance intérieure qui se dégage de l'expérience éprouvée d'un mouvement, de la rencontre avec l'essence cinétique offerte dans une présence animée. Un goût de soi qui se déploie dans le geste.

La danse émergeant de la subjectivité cinétique ne relève pas d'une logique spectaculaire, mais procède de l'agencement naturel et pré-réflexif du mouvement.

Il est possible de considérer une catégorisation de deux dimensions dans la subjectivité : d'une part à travers la notion de rapport : c'est un rapport personnalisé, chacun perçoit son mouvement d'une manière personnelle, et d'autre part, le lien intrinsèque au mouvement, c'est-à-dire un contenu non personnalisé qui concerne un contenu invariant.

Les invariants

Comme je l'ai abordé plus haut, les invariants sont importants parce qu'ils permettent un travail sur la subjectivité autour de ce qui est commun à tous. C'est ce qui permet d'observer un phénomène du mouvement humain dans ses aspects quantitatifs et qualitatifs. Il s'agit par conséquent de prendre autant en compte des bases physiologiques du mouvement du corps à partir de la *biomécanique sensorielle*, que des phénomènes subjectifs du pré-mouvement qui peuvent apparaître en dehors de tout déplacement.

Les invariants de toute gestuelle s'appliquent au *mouvement interne*, certains en sont même une partie constitutive. Il y a la vitesse du *mouvement interne*, c'est-à-dire une lenteur

qui se déploie en restituant l'amplitude maximum du mouvement dans un délai de 15 secondes. On examine aussi la cadence alors que le rythme du *mouvement interne* découle de sa vitesse, c'est-à-dire deux fois par minute. L'orientation constitue un autre invariant, l'organicité sensorielle du *mouvement interne* correspond à un agencement physiologique et cohérent du mouvement. Les synergies de mouvements sont organisées selon six schèmes associatifs⁸⁶ agencés dans les trois plans de l'espace. Enfin, l'amplitude du *mouvement interne* peut être variable, il dépend du rapport de la personne à elle-même ainsi que de son interaction psychique (préoccupation à plus ou moins long terme).

On retrouve dans tous les mouvements majeurs un agencement de deux composantes défini à travers la notion de *coordination fondamentale de base* : un mouvement linéaire, qui est à prédominance sensorielle, et un mouvement moteur, dont la forme est circulaire et qui est à prédominance motrice⁸⁷.

Autre type d'invariant

La *Méthode Danis Bois* propose des compositions codifiées (4 degrés) qui servent de support pédagogique et de lieu d'exploration. Il s'agit là d'un invariant pédagogique dont l'agencement chorégraphique respecte la physiologie cohérente du mouvement humain. Au sein de cette structure d'invariants, le sujet pénètre, étudie et apprend de son rapport à lui-même. Au même titre que le solfège en musique, le sujet fait l'exploration des possibilités de la physiologie du mouvement (Leão, 2003, p. 266).

2.4.3 Condition d'accès à la subjectivité sensible

Comme il a déjà été souligné, *le sensible* ne se donne pas d'emblée, il s'agit d'une caractéristique de la subjectivité qui demande à être éduquée. Rendre cette perception

⁸⁶ Voir annexe 3 – Ou se référer à Léao 2003 ou à Courraud-Bourhis 2005.

⁸⁷ Voir annexe 3 – Ou se référer à Courraud-Bourhis 2005.

accessible a donné le lieu à l'élaboration de conditions introduisant la personne à cette expérience. Différents aspects sont donc pris en compte : des conditions extra-quotidiennes, la mobilisation des facultés attentionnelles, l'utilisation de la lenteur sensorielle, l'immédiat, le paroxysme perceptif, les postures d'accueil, le point d'appui. Il s'agit donc de différents éléments qui conditionnent les divers cadres protocolaires et qui contribuent à maximiser l'apprentissage perceptif. Le cadre protocolaire est toujours là pour créer des conditions particulières afin que la personne s'engage dans une relation avec elle-même.

Condition extraquotidienne

La première intervention méthodologique consiste à créer un cadre extraquotidien. Il est entendu que pour pouvoir accéder à de nouveaux points de vue, la personne doit être éveillée en dehors de ses habitus perceptifs et comportementaux. L'extraquotidien constitue donc, dans la méthodologie, un préalable à l'apprentissage de nouvelles capacités issues des instruments internes. La mise en situation extraquotidienne fait que l'expérimentation du mouvement se fait dans d'autres conditions que celle de la vie de tous les jours : c'est-à-dire dans la lenteur, de manière relâchée, en conscience de la composante linéaire du geste, sans but fonctionnel à atteindre, avec une sollicitation attentionnelle centrée sur le déroulement du trajet et les effets du geste (Berger, 1999).

D'emblée, le fait même du cadre extraquotidien donne lieu à un potentiel sollicité en-dehors des habitudes de la personne, ce qui constitue en soi un élément transformateur :

[...] les conditions extraquotidiennes servent à produire des perceptions inédites. C'est cet inédit qui crée l'étonnement : l'expérience intérieure résultant de ce nouveau rapport va pouvoir devenir une motivation en soi, un intérêt va se dessiner de la part de la personne pour des aspects d'elle-même et de son expérience qu'elle ne connaissait pas jusque-là (Bois, 2007, p. 76).

L'attention

Comme j'ai déjà fait mention, l'attention est une voie de passage. L'enrichissement perceptif passe par une sollicitation chronologique des ressources attentionnelles qui respecte les capacités perceptives individuelles :

- l'attention est tournée vers la dimension la plus objective ;
- l'attention est tournée vers les informations sensorielles subjectives ;
- l'attention est invitée à discriminer les informations sensorielles connues et celles qui le sont moins ;
- l'attention est orientée vers la pensée émergente.

La mise en condition extraquotidienne progressive engendre une transformation du statut même de l'attention qui au départ, je le rappelle, est un instrument cognitif lorsqu'elle devient perception, et ensuite «présence à quelque chose» et enfin «rapport à» (son corps, ses actions, soi, les autres) (Bois, 2007, p. 105).

La lenteur et perception de soi

Rejoindre la lenteur sensorielle⁸⁸ du *mouvement interne* se révèle à la fois un critère extraquotidien et une façon de poser son attention sur le mouvement majeur. Bien que la lenteur soit vécue subjectivement, lorsqu'il s'agit de sa nature sensorielle, comme on l'a vu précédemment, sa vitesse est commune à tous, ce qui en fait un invariant. Lorsque le geste rejoint la lenteur du *mouvement interne*, il y a un emboîtement qui se crée. Le geste prend alors un nouveau statut, celui de perception : c'est-à-dire que du coup, j'assiste au déploiement de mon mouvement parce que j'en prends conscience dès l'origine, dans son lieu même d'élaboration et que ma présence peut se poser sur l'ensemble de son déroulement. De cette manière, la fonction du mouvement lent favorise de façon optimale la relation à soi.

⁸⁸ C'est-à-dire rejoindre sa biorythmie – des cycles de mouvement où le plein registre de l'aller et retour est accompli deux fois par minute.

La lenteur, en tant qu'acte perceptif, permet l'émergence des détails de son propre mouvement, de sa globalité. En mobilisant une attention très présente avec le mouvement lent, la personne réduit la distance avec elle-même pour devenir ainsi impliquée consciemment dans son geste.

L'immédiateté

L'approche *du sensible* passe principalement par une éducation de la perception afin de se «découvrir percevant et de se percevoir pensant» (Bois, 2001, p. 48). Chez Bois, l'acte de perception est avant tout de nature pré-réflexive où il s'agit de décrire ce qui se donne dans une expérience. Mais pour pouvoir se donner, l'immédiateté de l'acte perceptif est nécessaire, c'est de là que vient «l'évidence du perçu». Il est donc indispensable de comprendre qu'au cœur de l'acte de perception se trouve le principe de l'immédiateté (Bois, 2001, 68).

Les conditions de réception des informations spécifiques à la *subjectivité sensible* se jouent dans la sphère de l'immédiateté. L'immédiateté est ici envisagée comme émergeant de la lenteur spécifique citée plus haut, lorsqu'elle est synchrone au *mouvement interne*. L'immédiateté dont il est question concerne ainsi la perception d'événements à l'intérieur du corps et qui ne se donnent qu'une seule fois dans le champ de la conscience. Être dans l'immédiateté sous-entend se mettre dans une suspension de l'attitude naturelle où la conscience est posée sans a priori, sans pensée pré-conçue à l'écoute d'une intentionalité inhérente qui est autre, inédite. Ainsi, l'immédiateté ajoute à la notion de présent l'idée de nouveauté vécue dans le corps. «L'immédiateté est comme une intensité qui se déploie dans un temps suspendu à l'opposé d'un temps se déroulant dans une inconscience corporelle. C'est bien dans l'enceinte du corps que se joue le devenir de l'immédiateté» (Bois, 2006, p. 185).

Le paroxysme perceptif

Pour Bois (2007, p. 32 et 2005, p. 18) la relation à la sensibilité corporelle ne dépend pas des sens extéroceptifs, non plus que du sens proprioceptif. Elle se révèle une capacité à ressentir de manière profondément incarnée et résonante, l'écho corporel interne de toute expérience. Pour arriver à cela, certaines conditions, notamment extraquotidiennes, comme on l'a vu, doivent être installées dans l'expérience corporelle. Ces conditions ont pour effet de permettre au sujet faisant l'expérience d'accéder à un *paroxysme perceptif* par lequel peut s'installer un renouvellement du rapport à son corps, ainsi que le retour à une certaine qualité réflexive autour de l'expérience.

Le paroxysme perceptif est un état de perception optimal qui se construit sur cinq éléments :

- 1- la globalité, qui est assuré par le mouvement linéaire;
- 2- la lenteur, qui est celle du *mouvement interne*;
- 3- l'attention, qui est posée sur la tâche à effectuer dans l'expérience;
- 4- l'intention, qui porte le projet en assurant de maintenir l'orientation;
- 5- le relâchement, qui établit la *réceptivité active*, une attention d'écoute

Une posture de réceptivité active

La rencontre avec *le sensible*, comme on le comprend, n'est pas une rencontre habituelle et elle dépend d'une attitude réceptive. Comme on l'a vu au préalable, il y a une *réceptivité active* qu'il est nécessaire de trouver, d'adopter. Cette *réceptivité active* constitue donc une posture d'accueil qui consiste à laisser venir l'information, c'est-à-dire que : si je suis en introspection sensorielle, je ne contrôle pas le déroulement en décidant à quoi je vais penser, sur quoi je vais méditer, mais j'essaie plutôt de me mettre à l'écoute de ce qui vient. Cependant, je peux porter mon attention sur des éléments qui conduisent au *paroxysme perceptif* de façon active, comme par exemple : en posant mon attention sur des

réajustements proprioceptifs vécus même au sein d'une posture «immobile». Dans la posture d'accueil, il y a aussi un lâcher-prise qui est un effort nécessaire pour laisser la place aux nouvelles informations qui se donnent dans ce qui est ni plus ni moins qu'un apprentissage. À cet effet Bois (2002, p. 17) écrit :

Apprendre au sens où je l'entends, suppose une prédisposition à accueillir des informations inconnues. Apprendre nécessite donc parfois de perdre des repères qui servent de piliers à notre équilibre physique et psychique. Il s'agit là d'un réel effort, où se mêlent doute et inconfort. Dans ces moments-là, on a le sentiment douloureux de perdre une certaine compétence. Pourtant dans cet effort qui vise à changer de point de vue, il y a un élan grandiose. Et, quand la phase de transition délicate arrive à terme, on a le sentiment d'être neuf, plein de motivations, pour partir à la conquête d'espaces qui jusqu'alors cachaient des horizons possibles. Si l'homme ne veut pas se trouver face à sa vie, frappé d'inertie, comme un rocher face à la mer inlassable, il est en quelque sorte "condamné" à avancer, à se surprendre. Apprendre, c'est finalement retrouver une mobilité.

Le point d'appui

Le concept de *point d'appui* est très important dans la méthode, car il constitue le lieu de rencontre entre deux forces : la force de conservation, immobile, qui permet de pouvoir avoir des acquis et de ne pas avoir à tout réapprendre constamment et la force de renouvellement, mobile, le *mouvement interne*, qui amène une évolutivité. Le *point d'appui* est donc une sollicitation de ces deux forces chez la personne, dans sa matière corps, qui se définit comme un temps d'arrêt durant lequel les forces sont incitées au dialogue.

Le point d'appui est un arrêt circonstancié du *mouvement interne* sous la main du thérapeute en thérapie manuelle, où encore, dans une position de verrouillage des membres en *mouvement du sensible*. Ainsi, il se fait généralement dans une amplitude se jouant dans une certaine résistance du tissu de la personne et a pour effet d'apporter une information que la personne ne peut générer par elle-même. En cela, il s'agit d'une réponse à quelque chose de nouveau qui se donne. À cet effet, le point d'appui sera considéré à l'origine d'une sorte de dialogue tonique. Ce dialogue se joue entre les forces de conservation et de renouvellement, mais aussi, entre le corps et le psychisme.

Le frottement de ces deux entités génère des tonalités internes et des pensées créatrices, qui, associées à une attitude consciente de *réceptivité active*, constituent le fond même d'où s'élabore le sens immanent. Le sens immanent transporte des informations immanentes qui vont susciter une activité réfléchissante, un effet miroir qui s'intègre ensuite dans les modes de pensée⁸⁹.

Ainsi, le moment du *point d'appui* constitue, en quelque sorte, un temps d'élaboration d'une pensée nouvelle, à travers une sollicitation du potentiel de la personne. Cela se donne à la personne par la perception d'une sensation, ou par *l'autodonation* d'une pensée, qui se révèle une expérience inédite dans sa matière corps sous la forme d'une *information immanente*.

2.4.4 Les lois du mouvement

L'approfondissement du *corps sensible* a engendré différents types de compréhension. Ce qui me frappe plus personnellement, c'est que je rencontre des lois qui se définissent à partir de l'expérience du *mouvement interne*. L'ensemble de ces lois a été théorisé à partir de la pratique et continue d'être approfondi par Bois et son équipe de chercheurs. Pour la plupart, je les ai déjà abordées au cours de ce chapitre, et plus particulièrement dans la section des invariants, néanmoins je vous les livre à nouveau en vrac : le biorythme sensoriel⁹⁰, la biomécanique sensorielle⁹¹ dans laquelle on retrouve la coordination fondamentale de base et les schèmes associatifs.

⁸⁹ Cours de post-graduation, Lisbonne 2006-2007 – samedi 4 février 2006.

⁹⁰ Le **biorythme sensoriel** définit une respiration fondamentale, c'est-à-dire, la manière dont le mouvement interne s'inscrit dans la matière corps. Il est à observer qu'il ne s'agit pas là de la respiration pulmonaire. Le biorythme sensoriel est chorégraphié dans une convergence et une divergence du mouvement qui a lieu dans l'orientation donnée par le plan sagittal. Sa vitesse et sa cadence correspondent évidemment aux deux fois par minutes décrit précédemment.

⁹¹ La **biomécanique sensorielle** est un moyen d'étudier le comportement des différentes structures anatomiques en action, pendant le déroulement de l'action. C'est la façon dont s'organise le mouvement selon la physiologie du corps, en tenant aussi compte des phénomènes cinétiques (ayant le mouvement comme origine) internes qui se jouent avant le mouvement visible. Bien qu'elle s'appuie sur la biomécanique classique, cette analyse du mouvement se différencie par la lecture d'un axe glissant (mouvement sensoriel) présent dans l'invisible du mouvement majeur. (Courraud-Bourhis,

Certains phénomènes se révèlent aussi comme étant des dimensions incontournables du mouvement dans le domaine *du sensible*. Par exemple, la notion de chiasme, propre à la *subjectivité sensible* et qui s'oppose à la conception d'une *subjectivité dualiste*. En effet, l'expérience *du sensible* permet de rencontrer une coexistence des contraires. Les choses ne sont pas vécues dans une vision classique qui catégorise de façon binaire : subjectivité, objectivité; dedans, dehors; mouvement, immobilité; continu, discontinu; visible, invisible. À l'instar de ce qui a été identifié en phénoménologie par la notion d'entrelacement (chiasme), *le sensible* permet d'envisager une résonance entre l'en-dedans et l'en-dehors où, comme le soulève Merleau-Ponty (1964), «Le visible n'est qu'une membrure de l'invisible». De son côté, Bois (2004)⁹² propose : «c'est parce qu'il y a entrecroisement qu'il y a événement, impulsion créatrice. La rencontre de deux forces contraires donne naissance à une émergence». Dans ces conditions, comme il a déjà été abordé dans le *point d'appui*, la rencontre de ces forces opposées a pour effet de permettre une potentialisation de la personne. Pour la méthode, il s'agit là d'un chiasme fondamental né de la rencontre entre le mobile et l'immobile.

Enfin, il y a la notion d'évolutivité qui rend compte du fait que tout mouvement mène à un autre mouvement qui n'est pas le même. Pour ce faire, le déploiement d'un mouvement vers son plein potentiel implique que son registre se transforme en fonction des invariants cinétiques : l'amplitude, l'orientation, la cadence et la vitesse. Par exemple, un cercle de bras prendra de plus en plus d'amplitude pour en arriver à changer d'orientation, ou encore, la cadence d'un mouvement lent se verra accélérer en fonction d'une rythmicité interne qui se donne spontanément. On assiste alors à une évolutivité qualitative du mouvement, c'est-à-dire à partir d'une résonance subjective, invisible, et intense. L'évolutivité s'inscrit donc comme une manifestation fondamentalement vivante et qui implique une transformation, l'émergence de nouveauté.

En résumé, cette articulation théorique m'a permis de cerner de façon plus concrète ce qui est impliqué pour qu'il soit question de la subjectivité dans une unité corps esprit. À la

Hélène. 2005. *Biomécanique sensorielle et biorythmie, Modélisation et protocoles d'évaluation*. Ivry-sur-Seine : Éditions Point d'Appui. ISBN 2-913514-17-0).

⁹² Notes de cours somato-psychopédagogie, Lisbonne mars 2004.

lumière des recherches de Danis Bois, je comprends que la relation, que j'avais pour ma part pressentie, entre l'unité corps et esprit, l'attention et la présence immédiate s'avère fondée.

La subjectivité peut être envisagée de différentes façons. Comme il a été observé chez Descartes, elle peut ne concerner que la pensée, dans ce cas, la subjectivité apparaît séparée du corps. Avec Maine de Biran, les phénoménologues et la découverte de la proprioception, la personne devient sujet dans l'acte de s'apercevoir. C'est donc qu'il y a une relation active entre la perception, qui est un vécu corporel en mouvement, et la pensée qui capte cette perception du vécu. Dans ces conditions, je peux considérer que la *subjectivité corporelle* entre en scène et que par conséquent, il y a là l'amorce d'une unification du corps et de la pensée.

La considération de deux dimensions de la subjectivité apportées par la catégorisation de Leão (2003) permet de saisir qu'il y a deux contenus à la subjectivité : une part qui me singularise par le type de rapport que j'entretiens et une autre part, directement liée au mouvement et qui correspond à des invariants.

Par ailleurs, lorsque Bois intervient avec la notion d'une *subjectivité sensible* ou encore *cinétique*, on retrouve une relation de présence nouvelle, issue d'un rapport perceptif conscient plus approfondi de soi (à travers le *mouvement interne*), qui envahit la pensée, le corps et la perception. Le fait d'éduquer les instruments internes a un impact considérable sur la nature de la subjectivité de même que sur le plan des nuances du rapport à soi et qui conduit à la *présence*. Ainsi, la transformation de mes protocoles d'entraînement pour l'actualisation de *Mosaïque* a constitué un enrichissement de mon engagement et de mon implication⁹³ dans l'*œuvrement* par l'inscription dans un nouveau statut du corps, où j'ai commencé à apprendre consciemment de mon mouvement, et à investir mon être dans une unité de trois dimensions : pensant, percevant et ressentant (Bois, 2007, p. 61).

⁹³ Ici, la notion d'implication doit être entendue comme une présence à soi qui se joue dans le phénomène de l'attention, des qualités attentionnelles.

Dans le rapport sensible, Bois distingue la différence à établir entre «être conscient de» et «être présent à». D'une part, le *corps objet*, défini par Descartes en termes d'étendue et qui correspond à la matière physique, peut devenir *corps sujet* réhabilité par la présence (Bois 2004)⁹⁴. Il y a donc, et c'est ce que Bois propose, un entrelacement entre *corps objet* et *corps sujet*. D'autre part, la qualité du rapport détermine la nature de la subjectivité, par exemple : les niveaux perceptifs cinétiques, ou *du sensible* pouvant être impliqués dépendent du type de présence déployée en termes de perception ou d'attention. Il y a donc une façon d'être à soi, qui véhicule une intensité de présence qui est aussi une composante de ma *subjectivité corporelle*.

Pour finir, mon souci porté sur l'émergence créatrice me fait prendre conscience qu'à travers une *subjectivité sensible* ou *cinétique* qui met spécifiquement en jeu un rapport à l'apprentissage impliquant un renouvellement, me place au cœur du lieu de cette émergence. Car si la création est ce qu'elle annonce être – une invention –, pour que création il y ait, il y a nécessairement apprentissage implicite au fait que la création m'emmène là où je ne sais pas encore, vers un inédit...

⁹⁴ Polycopié des cours de somato-psychopédagogie, Lisbonne 2004.

CHAPITRE III

DE LA POÏÉSIS À L'ŒUVREMENT

3.1 CONTEXTUALISATION DE L'ŒUVREMENT EN RELATION À LA POÏÉSIS

*...le "poïen" du poème est presque infini, varié, différent, pluriel,
selon le poète, le temps, l'espace, le lecteur, la saisie de la langue etc., etc.
Chaque poème aurait sa propre poïétique et, comme le pense Valéry,
il y aurait toujours de l'inaccompli, ce qui est une forme de l'espérance.
Cécile Cloutier (2000)*

Le chemin de labeur qui assure l'advenir de l'œuvre m'apparaît compréhensible sous le néologisme d'*œuvrement*. Par ce vocable, j'évoque la trajectoire de la création de l'œuvre dans son entier. Il s'agit donc des actions posées à partir de l'origine de la création, dans le sens où l'entend Heidegger (1962, p. 13), c'est-à-dire :

ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est. Ce qu'une chose est en son être tel, le «quoi» en son «comment», nous l'appelons son «essence»*. L'origine d'une chose c'est la provenance de son essence.

Donc ce n'est pas seulement le faire – la *poïésis* –, mais c'est la *poïésis* propre à cette œuvre, propre à ce chemin de création. L'*œuvrement* est ainsi toujours spécifique à une

création singulière et concerne la totalité du chemin parcouru jusqu'à l'œuvre parachevée. Il est empreint de la subjectivité à partir de laquelle il se déploie, et en cela, il dépend de la qualité des actions qui sont posées. L'*œuvrement*, c'est donc tout le travail, toutes les actions qui sont faites pour échafauder et édifier l'œuvre en tant qu'œuvre actualisée.

Les processus de mise en forme d'une œuvre sont parfois envisagés en tant qu'écriture. Pourtant, il y a une part de l'irréfléchi qui appartient au geste lui-même, au renouvellement qui s'imisce dans sa spontanéité et qui, de ce fait, appelle un terme plus près de l'œuvre, l'*œuvrement*.

Avant de pouvoir observer l'*œuvrement* dans sa spécificité, il convient de définir la notion de *poiésis* qui le constitue en premier lieu. Ici, j'insiste sur le fait qu'on ne trouve pas le terme *poiésis* couramment, en sachant toutefois que dans le monde des arts, il est de plus en plus utilisé. À ce propos, j'ouvre une parenthèse sur la notion de *poiétique*, souvent utilisée pour la recherche, qui apparaît selon Passeron (1975, p. 11), vers 1937 avec Paul Valéry, et qui se réfère à l'étude de *l'œuvre en train de se faire* :

Qu'est-ce en effet que la Poétique, ou plutôt la Poiétique ? On va vous le dire. C'est tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action (Valéry in Pommier, 1946, p. 7-8).

Il est donc à noter qu'en ce qui concerne la notion de *poiétique*, bien que ma propre recherche soit une étude de cet ordre, j'ai privilégié, pour ma part, un cadre méthodologique et une posture heuristique, dont il a déjà été fait mention et qui seront approfondis au chapitre 6. En outre, parce que mon questionnement s'est orienté sur une pensée ancrée dans l'expérience de mon corps, j'ai fait le choix de ne pas parler des différentes théorisations sur le processus de création, que ce soit du côté de la psychanalyse (Passeron, 1972, 1996; Anzieu, 2001) ou du côté des sciences cognitives (Finke, Smith et Ward, 1992 ; Paquin, 1997 ; Changeux, 1994). En effet, dans le but d'approfondir l'orientation qui s'est offerte à partir de ma pratique, j'ai privilégié la perspective innovatrice apportée par *le sensible*. Cela

explique aussi le choix fait dans cette articulation théorique de développer mon propos à partir de la notion de *poiésis* qui me rattache plus aux qualités du faire et non pas sur l'étude *poiétique* qui développerait sur les théories du processus créateur.

Dans l'étymologie de *poiésis*, on retrouve les bases sur lesquelles la notion d'*œuvrement* se développe. Cette dernière se tient donc dans son prolongement pour venir appuyer différents aspects qui mettent en valeur la dimension théorique qui recouvre ma pratique.

3.1.1 Considérations étymologiques et historiques sur la *poiésis*

La *poiésis* n'est pas un terme figurant dans les dictionnaires usuels de la langue. En fouillant l'Encyclopédie Universalis (éd. 2006), j'ai croisé ce terme en premier lieu dans l'histoire de la définition de «technique». Ainsi, en amont du sens de la *poiésis*, à travers le verbe *poieô* (to make et to do – fabriquer, faire), on retrouve une association avec *technè* depuis Aristote. La définition la plus commune que l'on puisse trouver pour *poiésis* vient du Grec *poieîn* et signifie : action de faire. Néanmoins, il semble que le sens le plus ancien qu'on puisse attribuer à *poiésis* comme tel, soit celui transmis par Platon : le faire des créateurs, la création.

Afin d'approfondir le sens que peut prendre la notion de *poiésis*, je vais tenter, dans ce qui suit, de donner les grandes lignes où se chevauchent les significations de *technè* et *poiésis*. Je chercherai ensuite à organiser les différents sens en les synthétisant dans une définition pouvant servir mon propos. Mais pour l'heure, un historique s'impose afin d'introduire la *technique* qui se retrouve au sein de l'art, où notamment, l'œuvre rend compte de cette association.

Ce survol des définitions de «technique» est important dans la considération d'une association de longue date à *poiésis*. Peut-être, celle-ci justifie-t-elle la non figuration du terme *poiésis* dans le langage actuel ?

Le terme technique vient du grec *technè*, et remonte à un verbe très ancien *teuchô*. Son radical indo-européen *t(e)uch*, est utilisé, dans le sens prépondérant chez Homère, fabriquer, produire, construire ; *teuchos*, «outil», «instrument», de même qu'on observe un passage de ce sens à celui de causer, faire, être, amener à l'existence. Ce passage du sens est souvent détaché de l'idée de fabrication matérielle, cependant, il conserve l'idée que c'est un acte approprié et efficace. Il se développe ensuite dans l'idée de savoir-faire, ce qui rejoint la méthode, la manière, la façon de faire efficace. Encore un aspect que je trouve intéressant dans l'histoire du sens de *poiësis*, c'est ce que les stoïciens ont défini comme *hexis hodopoiëtiké*, «habitus créateur de chemin».

Ce qui différencie peut-être le plus *technè* de *poiësis*, ce sont ces deux qualificatifs de l'acte, approprié et efficace. Dans la période classique, on retrouve même des oppositions *technè-paideia* – une dimension d'occupation professionnelle lucrative qui s'oppose à l'apprentissage désintéressé – et, *technè-tuchè* qui se définit par la cause d'un faire efficace parce que conscient qui s'oppose à un effet du hasard.

Toujours dans ce que nous révèle *L'Encyclopédie Universalis*, on attribue à Platon la pleine détermination de la *poiësis* :

Cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être (Banquet, 205 b), [de sorte que] les travaux qui dépendent d'une *technè*, quelle qu'elle soit, sont des *poiësis* et leurs producteurs sont tous les poètes (créateurs)⁹⁵.

À partir de Platon, cette notion sera reprise et explicitée par Aristote à savoir que la *technè* est une *hexis* (habitus, disposition permanente acquise) *poiëtikè* qui est créatrice et accompagnée de raison vraie et que comme la *praxis*, elle aspire à «ce qui pourrait aussi être autrement⁹⁶», elle est du domaine du possible, elle a la disposition d'être tout autant autrement. Selon *Universalis*, on retrouve toujours dans cette notion le souci de la genèse.

⁹⁵ Encyclopaedia Universalis (sur cdrom), sous la rubrique : technique - <http://www.universalis-edu.com/corpus2php?napp=&ref=R172091>.

⁹⁶ Encyclopaedia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/corpus2php?napp=&ref=R172091>.

Ainsi, la *poiésis* est considérée comme un *faire advenir* ce qui, en soi, pourrait aussi bien être que ne pas être. Son principe se trouve, à cet effet, dans le créateur et non pas dans *le créé*. Ici, on est rattrapé par la définition de *technè*, qui n'est pas entendue comme advenant d'une nécessité, selon la nature ou comme possédant en elle-même son principe. Dans ce sens, la *technè* est un domaine où le faire humain est créateur et imite la *physis* ou réalise ce qu'il est impossible pour la nature d'accomplir.

Encore une considération à observer au sujet de *technè*, c'est que du côté de Heidegger et Nietzsche⁹⁷, on retrouve une interprétation de dévoilement qui ne réside pas dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation des moyens. Comme pour le chœur d'Antigone (v. 332-375, «nombreux sont les terribles, mais aucun plus que l'homme...»), on retrouve une signification à la fois matérielle (faire, manier, fabriquer) et non matérielle (créer, inventer, instituer). Ainsi, selon *Universalis* (2006) :

Si «le principe de l'être ou de l'advenir se trouve dans le créateur et non dans le créé», comme le dit Aristote à propos de la *technè*, le seul «dévoilement» dont il puisse être question, c'est le dévoilement du producteur en tant que source du principe de l'être ou de l'advenir.

L'idée de création semble le mieux définir la notion de *poiésis* dans son sens originel, et le parcours à travers l'idée de *technè* n'est pas sans fournir quelques pistes pour la saisir et l'approfondir. On comprend d'emblée que l'association *technè poiésis*, place le créateur à la source du devenir et qu'il détermine un lieu de possibles.

Dans ce qui suit, on retrouve des considérations de l'ordre de la recherche esthétique. Bien que le propos sur l'œuvre *Mosaïque* se développe davantage en fonction de son cheminement, il n'échappe pas à la nécessité d'être observé sous l'angle de l'œuvre achevée, c'est-à-dire selon des considérations forcément esthétisantes. Ce qui implique une inscription dans le *paradigme de l'esthétique*.

⁹⁷ Encyclopaedia Universalis « La Question de la technique », in Essais et conférences, et Nietzsche, vol. I - <http://www.universalis-edu.com/corpus2php?napp=&ref=R172091>.

• Le paradigme de l'esthétique

Selon la catégorisation de la philosophie en différentes branches effectuée par Aristote, la poétique⁹⁸ est une philosophie de la pratique (celle qui s'occupe de la production, *poiësis*, en particulier d'œuvres d'art)⁹⁹. Dans un champ de recherche du même ordre, Paul Ricoeur (2006), phénoménologue de réputation, suggère un paradigme esthétique¹⁰⁰ où il reprend la *poiësis* en termes de création d'œuvre d'art. Cette voie alternative permet aux philosophes de rendre compte de la production ou de la manifestation du sens. Ce qui m'importe, ici, c'est qu'il propose d'aborder certaines questions concernant des problèmes humains en termes d'images et de sensation plutôt que dans une conceptualisation abstraite. Ainsi, Ricoeur souligne que :

La description de la perception des couleurs, des formes et des rythmes d'un poème ou d'un tableau permet ainsi de cerner une phénoménalité originaire, préobjective, où les frontières entre le monde et la conscience sont encore indistinctes et mouvantes, et de saisir des traces, des empreintes, des échos sensibles d'un proto-monde, plus que d'un autre monde séparé, qui nous donne l'idée de la présence asymptotique de l'Être (M. Merleau-Ponty, H. Maldiney, J. Garelli, M. Richir...) (Ricoeur in Universalis, 2006).

Cette perspective vient nourrir la démarche heuristique par laquelle ma recherche est justement orientée à comprendre un «problème» humain en l'observant dans sa phénoménalité originaire, c'est-à-dire dans sa *subjectivité corporelle*. De cette manière, définir la *poiësis* de *Mosaïque*, pose les jalons qui caractérisent la singularité de celle-ci. Elle devient une lentille d'observation des *échos sensibles*, c'est-à-dire des traces dans l'œuvre, qui se rapportent à l'*agir*.

Je retiens particulièrement le fait que la *poiësis* est un acte de création. Cet *agir* n'est pas *a priori* inévitable, mais un possible. L'*agir* est spécifique à une œuvre, à un moment et très significativement à celui qui l'accomplit, il détermine l'*œuvrement*. Comme il convient

⁹⁸ C'est ce à quoi se référerait Valéry dans la citation en début de chapitre et qu'il finit par nommer, de son côté, poétique.

⁹⁹ Universalis la rubrique de « logique » Aristote.

¹⁰⁰ Universalis « Vers un paradigme esthétique » <http://www.universalis-edu.com/corpus2php?mots=Poïésis&start=&napp&ref=0141291&optimode>.

de le rappeler ici, la personne en tant que *subjectivité corporelle* se définit dans un ensemble complexe de rapports se déployant à travers les instruments internes¹⁰¹ ce qui détermine des nuances d'intensité dans son agissement. Ainsi, poser un acte, c'est aussi marquer un choix singulier qui n'est pas ce qu'il adviendra du même choix chez quelqu'un d'autre, c'est accorder une interprétation qu'aucun autre ne peut donner de la même façon.

Le possible compris dans la *poiésis*, demande à être observé de deux façons : pour ce qu'il a comme *antécédent*, un choix qui est fait subjectivement ; et comme *conséquent*, un résultat. Ainsi, le possible est un *advenir* dans l'*agir*. C'est-à-dire qu'il se développe sur quelque chose qui crée un précédent. Dans le cas de ma création *Mosaïque*, la genèse repose sur la saisie d'une pensée issue de l'expérience du corps dans l'*essai Prélude*, comme *proto-poiésis*. où il s'agit de porter une attention perceptive multisensorielle et de décrire le *ce-que* de (Ricœur) : ce qui se donne à la perception et qui oriente le prochain pas à effectuer. Le précédent qui est créé est attribuable aux modalités de l'*agir*, comme une sorte de mémoire, une cartographie d'actes. Il convient de souligner ici que ce précédent a aussi pour effet de rendre possible une réelle démarche heuristique. Je rappelle, à cet effet, qu'à travers l'*essai Prélude* j'ai établi un premier niveau d'expertise nécessaire à la compréhension heuristique. Dans l'exégèse, en termes de *conséquent*, on est dans l'aboutissement de l'*œuvrement*. Il s'agit de l'édification de l'œuvre *Mosaïque*, dont le déploiement a été déterminé par son *antécédant*.

Dans la notion d'*œuvrement*, il y a toujours ce regard sur ce qui est *en train de se faire*, la *création se faisant*. Dans ce processus dynamique de création et d'implication de l'expérience humaine, la posture qui s'impose une fois de plus est celle de l'heuristique¹⁰². Cette caractéristique spécifique de l'heuristique m'a poussée à prolonger le terme *poiésis* avec celui d'*œuvrement*. Enfin, l'*œuvrement* comporte un caractère expérientiel. En effet, l'*œuvrement* est lié à ce que je peux apprendre de mon expérience, en tant que *subjectivité cinétique*. Ce qui suit pénètre plus profondément cette dimension à proprement parler. Ainsi,

¹⁰¹ Tels que définis au chapitre précédent dans la perspective boisienne.

¹⁰² Je rappelle qu'il s'agit d'une posture de découverte reposant sur des valeurs de subjectivité, d'intuition, de liberté, de confiance et d'invention (Craig 1978). Pour plus de détails se référer à la méthodologie au chapitre 6.

je dégagerai les principaux items qui constituent l'*œuvrement* : le *temps de l'engendrement*, le *temps de convergence*, *l'interdisciplinarité*, la *dimension heuristique*, la *dimension corporelle*, la *dimension impliquante*.

3.1.2 Le temps d'engendrement

Comme je l'ai déjà exposé au début de cette thèse, le *temps d'engendrement* est un temps de création qui s'est imposé à même les stratégies de l'*œuvrement*. Il découle de la dynamique entre théorie et pratique parce qu'il naît d'un temps alloué à une expérience en mouvement à partir de laquelle j'ai réfléchi.

Le *temps d'engendrement* se situe dans une fonction de ferment et de gestation du concept général circonscrivant la mise en œuvre de *Mosaïque*. C'est un travail de création anticipatoire à l'œuvre finale par lequel se définit l'orientation de la recherche-crédation. C'est-à-dire que non seulement ce travail pratico-conceptuel vise à développer l'œuvre dans une *reterritorialisation* de ma pratique, mais il s'agit aussi d'un premier pas dans une quête qui favorise l'émergence d'une pensée fidèle à ce que je suis dans mon existence. C'est-à-dire en tant qu'être situé dans son origine corporelle. Cette quête s'avère une condition dans laquelle l'œuvre se développe. Il s'agit, par conséquent, de saisir l'évolution du type de relation entre le corps et l'esprit, entre l'expérience et la réflexion qui a commencé à apparaître à partir de l'entraînement régulier du *mouvement authentique* et qui, dans les protocoles de la *Méthode Danis Bois* découverte dans un processus déjà amorcé, m'a permis de m'incarner de plus en plus consciemment.

Le parcours a été initié dans un état disons un peu naïf alors que j'entrevois de me situer dans une unité corps-esprit. Je parle d'un état naïf parce qu'avec le recul, je comprends qu'il s'agissait alors d'une sorte d'idéal, je ne comprenais pas vraiment ce que cela impliquait. Quoi qu'il en soit, je me sentais très concernée par cela. Sans aucun doute, cette motivation a engendré ma stratégie d'*œuvrement*, qui a consisté à faire un travail en

laboratoire à travers lequel ma pensée s'est graduellement mise au diapason de l'expérience du corps. La médiation corporelle est ainsi devenue le lieu d'intégration d'une pensée ancrée dans l'expérience du corps à partir duquel j'échafaude l'œuvre. Cela est devenu, ni plus ni moins, une posture dans la création de *Mosaïque*, en cohérence avec une posture de vie.

Ce fondement a ouvert la voie à un mode d'apprentissage appuyé sur la médiation corporelle. C'est-à-dire que, dès mon laboratoire de *mouvement authentique*, j'ai commencé à acquérir une connaissance issue de mon expérience du mouvement. La médiation corporelle graduellement est devenue un acte dans lequel je m'engage de façon consciente. La découverte de la *Méthode Danis Bois* a agi comme un accélérateur de la compréhension de cette modalité d'apprentissage par l'intégration de la pratique du *mouvement sensible* dans mon entraînement, grâce à la spécificité de sa mise en condition : un cadre extra-quotidien, la lenteur, le développement d'une perception consciente attentive au lieu d'émergence (le *mouvement interne*) – ce qui met lien avec l'immédiateté, et qui a pour effet de situer un présent de présence.

Par conséquent, un enjeu important de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, consiste à maintenir le développement de cette conscience perceptive, où je peux apprendre de mon mouvement, avec la conviction qu'elle se transmet, d'une certaine façon, à l'œuvre. Quoi qu'il en soit, cette perspective ayant été assumée et mise en action m'a permis d'évoluer et de me transformer dans le processus de la création de l'œuvre *Mosaïque*. J'ai soigné mon rapport à l'*œuvrement* à travers des conditions de mise en action et cela a prévalu jusqu'au bout du projet. De cette manière, le *temps d'engendrement* a institué un *aller vers* la médiation corporelle comme lieu de recherche et de création.

• L'échafaudage de l'œuvre

Le *temps d'engendrement* correspond à l'échafaudage de l'œuvre. On aura déjà saisi la place accordée à la médiation corporelle. Il n'en demeure pas moins que dans mes carnets de travail, on retrouve plusieurs «flashes» de mise en scène, de projets vidéo et sonore, qui ont

été notés durant les temps d'exploration du mouvement. Ces idées jetées sur le papier auront influencé, d'une certaine façon, la structuration du projet d'œuvre. Le processus d'échafaudage de *Mosaïque* a été très long parce qu'il avait à répondre aux contraintes doctorales et à l'intégration de la compréhension de l'inédit apporté par le processus d'œuvrement.

J'ai d'abord cherché à tirer profit du travail d'étude à fournir dans le cadre des séminaires, pour entreprendre de front mes questionnements, ce qui donne lieu tout d'abord à *l'essai Prélude*. Comme on le sait, ce premier essai de création a permis d'amorcer un pas à pas de découvertes. Notamment, la prise de conscience du souci du temps fait naître dans sa suite *Paysages diastoliques*. À cet effet, je retrouvais un processus de travail exploré dans le passé¹⁰³ qui m'animait particulièrement, avec une nouvelle compréhension acquise dans un séminaire où le temps était observé en tant que matériau¹⁰⁴.

Un autre exemple est le projet de tournage *Effluves essentiels* qui s'est présenté dans le hasard des rencontres à l'UQAM. Il me restait un atelier de recherche-crédation à faire et j'ai entrepris des démarches pour réaliser un projet au Brésil. Cette expérience est particulière parce que mon tournage a été très différent de ce que j'avais prévu. En effet, ma première intention, qui était celle de faire un tournage vidéo qui permettrait d'effectuer un lien entre la dimension sacrée dans certains rituels afro-brésiliens et le sacré qui émerge d'un mouvement personnel, a été détournée de son cours une fois sur place. Non seulement il m'était interdit de faire ce tournage, mais au fil des lectures et de la recherche que je faisais, j'ai pris conscience que je ne trouvais pas de lien significatif pour moi. En fait, je me trouvais plutôt en incohérence avec ce que je rencontrais. Ma difficulté principale se trouvait dans un phénomène culturel où je ne pouvais absolument pas me soumettre à la volonté des divinités, non plus qu'aux exigences des officiants du culte. Il y avait une rupture radicale et irréconciliable avec mes aspirations philosophiques, car je ne pouvais accepter que d'autres réfléchissent à ma place, et d'avoir à régir ma vie autour des divinités.

¹⁰³ Cela fait référence aux œuvres déjà citées en début de thèse : *Généralions de tortues* et *À propos de l'histoire du temps*.

¹⁰⁴ Séminaire création « Matériau temps » de M. Nicolas Reeves, hiver 2003.

Toutefois, la réorientation de l'objet de mes captations vidéo, en cours de route, a trouvé un sens important dans l'affirmation de ce que je suis. Cela a constitué un point culminant de rencontre avec moi-même. J'ai dû laisser de côté ma « projection », pour me mettre à l'écoute de ce qu'il m'était finalement possible de faire. À partir de ce lieu d'être, j'ai pris conscience de l'importance de mon libre-arbitre dans ma vie. J'ai compris qu'il n'est pas toujours pertinent de s'en tenir à la forme initiale d'un projet. Une *attention d'écoute* permet de pouvoir prendre contact avec ce qui est accessible autour de soi et qui demeure inspirant. Dans le cas de ce tournage, c'était de me « retrouver » dans mon admiration pour la nature et de la capter spontanément. Enfin, sur le plan de la vidéo, le *temps d'engendrement* a été un temps d'exploration et de développement d'un *savoir faire* où j'ai approfondi le travail de tournage et de montage.

En résumé, l'échafaudage de *Mosaïque* est caractérisé par un processus d'engendrement et de glanage de matériaux, de pré-sélection, d'apprentissage, d'exploration, de projection et de mise en action. Cela précède la seconde étape du processus, le *temps de convergence* qui, lui, porte les actions définitives.

3.1.3 Le temps de convergence

Le *temps de convergence* constitue la deuxième grande étape de l'*œuvre*. À cette nouvelle étape, il est question de l'édification de *Mosaïque* garantissant définitivement l'advenir de l'œuvre. Le *temps de convergence* c'est le temps du geste final qui scelle le propos soutenant l'œuvre, c'est-à-dire : positionner l'expérience du corps comme participant à la pensée créatrice.

Ce deuxième temps de l'œuvre se caractérise par le lieu d'une *chambre d'échos*. Cette dernière est issue de la symbiose des matériaux des autres lieux d'atelier : celui du mouvement et celui de la vidéo que j'ai combiné au sonore¹⁰⁵. La *chambre d'échos* génère un

¹⁰⁵ Il arrive parfois que le travail sonore est totalement séparé de celui de la vidéo, mais parce qu'il s'agit dans les deux cas d'un travail similaire (captation, montage, effets), j'ai jugé opportun de les

matériau inédit qui déplace la territorialité de chacun des médias dans une sorte d'*entre territoire* qui constitue en fait une *reterritorialisation*.

J'ai différencié le *temps de convergence* du premier temps de la création – le *temps d'engendrement*, pour mettre en relief sa dynamique propre. En effet, cette deuxième étape ne s'attarde plus à faire des projections, ou encore engendrer des matériaux, mais il faut surtout prendre des décisions, organiser, incorporer, parachever et actualiser l'œuvre. La notion d'un *temps de convergence* témoigne de la rencontre des différents médias dans une proposition globale. La particularité de ce dernier temps est donc de reconduire, de peaufiner, mais aussi de permettre au propos anticipé de se transformer dans l'action finale. C'est-à-dire de poursuivre l'*œuvrement* avec assez de souplesse pour permettre que l'œuvre, dans son actualisation, soit encore dans un processus dynamique plutôt que figée dans une structuration pré-établie, immuable.

- L'édification de l'œuvre

L'édification concerne la mise en forme de tous les éléments qui amènent l'œuvre à son achèvement devant le public. Elle commence à différents moments selon le médium. En effet, le travail de la vidéo et du sonore a généralement été réalisé avant le début du laboratoire final. Le travail du mouvement est, quant à lui, celui qui a traversé tout le cycle de l'*œuvrement*. Il a donc été, jusqu'à la toute fin, déterminé par un processus dynamique de transformation qui est, ni plus ni moins, l'effet de ce qui le caractérise.

L'édification permet la convergence de matériaux issus de tous les ateliers dans une organisation finale qui marque, non seulement une étape de l'œuvre, mais l'œuvre en tant que telle, car elle devient alors définitivement œuvre. Par conséquent, durant l'édification de l'œuvre, je ne suis plus dans une sorte d'obscurité où tout est en train de germer, mais j'entre dans une étape de maturité.

combiner dans le propos de cette thèse. Néanmoins, il arrive que le propos pourra également être différencié lorsque plus pertinent.

- Le laboratoire convergent

J'ai choisi la désignation de *laboratoire convergent* pour me référer au travail du *temps de convergence* qui a eu lieu du 26 juin au 15 août 2006 à la Piscine-Théâtre du Pavillon de danse de l'UQAM. De cette façon, je différencie le laboratoire propre à cette phase de l'*œuvrement* en faisant ressortir l'essence du travail accompli durant cette période. En effet, ce lieu me permettait de constituer l'œuvre dans une version assez proche de l'événement qui allait s'actualiser le 16 août 2006 au Théâtre de Verdure du Parc Lafontaine à Montréal.

Il s'agissait de mettre l'événement en place, autant que possible. Dans un premier temps en orchestrant le mouvement et le médiatique et, dans un deuxième temps, entre tout cela et les éclairages de scène. Lorsque je parle du médiatique, c'est pour indiquer le fait que la vidéo est projetée sur un grand écran, que le son est diffusé avec un relais pour la scène et un relais pour la salle et, aussi, qu'il y a des micros pour le son de ma voix et de mes pieds en direct.

Dans le détail, le lieu de la Piscine-Théâtre nous permettait de faire cette mise en lien de ma présence en mouvement : à partir des projections vidéo sur un écran adéquat; dans la coordination de la diffusion sonore *live* et différée; en relation à la présence en mouvement de Fabien Rosenberg¹⁰⁶ et avec une version réduite des éclairages donnant un aperçu général.

L'anticipation de l'événement dans le *laboratoire convergent* s'est faite grâce à une équipe de collaborateurs spécialisés venue se joindre à moi : Sophie Michaud répétitrice; Sylvain Poutu technicien de son et musicien; Fabien Rosenberg interprète et orateur; Jean-François Denis graphiste et Erwann Bernard éclairagiste.

¹⁰⁶ Spécialiste de la méthode, Fabien Rosenberg enseigne au Collège Canadien de la Méthode Danis Bois.

- *Le temps de répétition*

Le temps de répétition est entendu dans le sens où il s'agit de séances de travail qui s'inscrivent dans le cadre du *laboratoire convergent*. Il s'est échelonné sur une période d'environ un mois. Chaque jour la tâche a été celle d'organiser, de construire, de retoucher et de peaufiner l'œuvre avec ma répétitrice principalement et cela, dans le va et vient des autres collaborateurs. *Le temps de répétition* a constitué un *agir* important et incontournable pour porter l'œuvre jusqu'à sa présentation publique parce qu'il permettait de mettre en lien tous les aspects de l'œuvre.

Durant ces séances de travail au quotidien, il s'agissait de reprendre des gestes ou des séquences de gestes et de les organiser dans une certaine mise en forme. *Le temps de répétition* servait à essayer différentes possibilités et à faire en sorte qu'il y ait une compréhension de celles-ci en tant que potentiel pour l'actualisation de l'œuvre. Il s'agissait donc de construire et d'observer l'émergence des différentes relations entre les gestes et les séquences de gestes, de même qu'entre celles-ci et l'appareillage médiatique. La répétition de gestes a parfois servi à clarifier et peaufiner des parties chorégraphiques, notamment la marche dans *Murmure*, le mouvement dans *Prélude*¹⁰⁷ et le début de *La mélancolie*. Cependant, malgré cette structuration, une certaine part de l'effectuation du mouvement appartiendra toujours à l'émergence qui se donne dans le moment de l'action. Par conséquent, la répétition sert, d'une part, à retrouver le chemin du mouvement, mais elle permet aussi, d'autre part, de cultiver une disponibilité à l'émergence possible d'un état qui se donne dans le présent.

Pour la pièce *Paysages diastoliques* en particulier, ce *temps de répétition* a fait naître et a nourri une palette de possibilités de qualités de mouvement et de qualités d'attention aux mouvements, de même qu'une diversité dans l'utilisation de la voix *live*. Tout ce potentiel de mouvement et de voix était mis en relation avec l'appareillage médiatique. En effet, tout cela devenait un jeu conscient au moment de l'actualisation l'œuvre. Dans ce sens, le *temps de répétition* qui servait à préparer l'improvisation en mouvement et en voix du tableau

¹⁰⁷ Il ne s'agit plus ici de *l'essai Prélude* (2001, 2002), mais du deuxième tableau de *Mosaïque* (2006).

Paysages diastoliques s'est en fait avéré porter la sédimentation d'une mémoire. À cet effet, voici ce que j'ai noté lors d'une répétition avec Sophie :

Il y a une intelligence dans l'organisation du mouvement. La sédimentation se fait à partir des couches de mouvement qui s'accumulent et se déposent dans ma mémoire. D'une part, il y a une sensibilité avec laquelle je joue, et d'autre part, il y a ma conscience qui organise, s'approprie et en fait un tout cohérent dans l'instantanéité de l'improvisation, comme un va-et-vient pour faire apparaître (cahier de travail, commentaire de Sophie, été 2006).

Le fait de répéter un geste, une séquence de gestes, ou le rapport entre cela et le mouvement de mon partenaire ou encore avec l'appareillage médiatique, constituait graduellement une certaine trace permettant de retrouver le chemin entre ce qui s'est produit dans le *laboratoire convergent* et la scène lors de l'actualisation de *Mosaïque*. Cela implique qu'une certaine structuration s'est installée, même si, à l'intérieur, quelque chose est resté vivant. Lors des répétitions, l'œuvre a pris forme en six tableaux et une certaine dimension du sens qu'elle pouvait prendre a ainsi été conscientisée, pour devenir intention et détermination. Toutefois, par le biais de la présence *live*, l'ensemble a été maintenu autour d'une attention perceptive visant l'émergence créatrice dans l'immédiat de l'actualisation de l'œuvre.

- La *chambre d'échos* : un protocole

La notion de *chambre d'échos* est là pour rendre visible le protocole d'*œuvrement* de l'édification de *Mosaïque*. Ce protocole s'inscrit dans le travail du *laboratoire convergent* jusqu'à l'actualisation de l'œuvre. Globalement, ce protocole vise à mettre en symbiose les différents médias¹⁰⁸. Cette phase de l'*œuvrement* institue le nouveau lieu d'atelier, qu'on a vu au préalable, où, dans l'*agir* créateur, il y a une transformation des matériaux, qui pour certains, se sont redéfinis jusqu'au moment de l'œuvre actualisée. La *chambre d'échos* donne naissance à un matériau nouveau qui est la substance même d'une synthèse. C'est une rencontre d'expression d'un territoire de bordure, dans lequel émerge un lieu de création se

¹⁰⁸ Ce chapitre-ci étant consacré à mettre en place les contours théoriques de l'*œuvrement*, il est à noter que le détail sur les médias et le déroulement des ateliers sera approfondi dans le cadre pratique.

situant dans un *entre deux* ou même un *entre trois*. Ce lieu n'est propre ni à l'un ni à l'autre des médias, mais il est inédit et singulier à l'œuvre *Mosaïque*.

- Un lieu de création avec le souci d'éprouvé

La *chambre d'échos* est le lieu de création de *Mosaïque*. Les différents ateliers préalables (du mouvement, de la vidéo et du sonore) sont constitués de murs, de frontières qu'il s'agit, peu à peu, d'ouvrir afin de laisser interpénétrer les manifestations de chacun. Les effets de ces manifestations font qu'un médium renvoie à un autre et que ce qui me reste est l'écho de la rencontre des deux. Par exemple, la partie vidéo de *Prélude* a été entièrement refaite au début du *laboratoire convergent*. La nouvelle version de la vidéo a été reconstruite avec les matériaux initiaux, c'est-à-dire les séquences ayant servi au montage de la bande d'origine. Cependant, tout le travail n'était plus caractérisé par des représentations symboliques qui m'animaient encore en 2001, mais il était plutôt déterminé par un souci porté sur les sensations que pouvait provoquer l'image, la recherche d'un éprouvé.

Entre autres choses, ce souci est repérable dans les allers et retours des pas et dans les jeux de pieds qui donnent parfois une dimension ludique intentionnelle. Il est observable dans le ralenti qui permet de profiter du mouvement dansé de la jupe. C'est aussi le cas du ralenti de la séquence des bernaches qui, au lieu d'être organisée dans un fondu enchaîné d'images fixes, est réalisée en continuité ayant pour effet de rendre plus prégnant le déploiement de l'envol qui, autrement, serait trop rapide pour être consciemment perçu. Et enfin, le **souci de l'éprouvé** est visible dans les transparences qui sont données par le travail en multicouches. Cela amène une profondeur à l'image, une profondeur qui vient rejoindre mon expérience du *mouvement sensible*. Les effets produits me touchent particulièrement au cœur, dans un pur plaisir de beauté. Dans la mesure où je suis investie dans cette *chambre d'échos*, mon éprouvé guide le montage.

En résumé, le montage final de la vidéo de *Prélude*, est investi du cheminement réalisé à travers le laboratoire de mouvement. Il témoigne de l'évolutivité de ma pensée

créatrice devenue plus consciente de la part d'éprouvé en moi. Par conséquent, je peux affirmer que l'éprouvé est une dimension qui a gagné en présence dans la détermination de l'*agir*.

- Une mémoire de tous les *agirs*

Je conçois aussi la *chambre d'échos* dans une perspective temporelle. Il y a une détermination qui découle du fait que, dans l'ensemble de mon *agir*, se trouve une mémoire de tous les *agirs* de ma vie et, plus spécifiquement, de l'*œuvrement* de *Mosaïque*. Je ferai référence, ici, à différents aspects de la mémoire de l'*agir*. Premièrement, l'*agir* se manifeste parfois dans la façon où la mémoire est intégrée, elle concerne alors l'apprentissage et le développement d'un certain savoir-faire. La mémoire peut être, d'une certaine façon un matériau de l'œuvre. C'est-à-dire qu'il y a une évocation qui est volontairement utilisée dans une action ou une image, c'est un élément de langage, un signe en quelque sorte. Et enfin, je reconnais qu'avec la dimension de processus qui est maintenue dans l'*œuvrement* jusqu'à l'actualisation de l'œuvre, il y a une mémoire agissante qui est celle de l'engrammage. C'est la mémoire qui est *en train d'être* tracée. Mon positionnement d'artiste fait que je reste dans une disponibilité perceptive, où dans l'ouverture de ce type d'attention se trouve un espace pour la nouveauté à partir de laquelle la mémoire se [re]construit constamment.

Reprenant l'exemple de la vidéo de *Prélude*, sa reconstruction s'est faite après l'expérience de montage des deux vidéos d'envergure de l'œuvre : *Effluves essentiels* et *Paysages diastoliques*. Et notamment, dans la façon de travailler les effets de transparence, j'avais développé une certaine fluidité. Par ailleurs, l'expérience du *mouvement interne* m'a donné le goût de rendre visible, dans ce travail visuel, la profondeur vécue dans mon intériorité. Un autre exemple se trouve dans le tableau *Murmure*. Le fait de trimballer la chaise derrière moi comme un bagage, constitue l'évocation de la valise à roulette qui est traînée dans la vidéo *Prélude*. Cependant, l'évocation réfère à des éléments de la mémoire présents dans une certaine chronologie du processus de création, alors que dans celle de l'œuvre, située pour le public, l'événement de départ qui sera répété.

Par ce qui me traverse, je suis moi-même une facette de la *chambre d'échos* et les matériaux viennent se transformer dans mon *agir* non pas dans une sédimentation où l'on voit toutes les couches, mais plutôt dans une couche nouvelle qui est celle de l'amalgame. Il y a donc pour moi, une dilution des matériaux sources au moment de la rencontre, c'est ce qui fait que ce qui précède est compris dans ce qui émerge, mais que l'inédit trouve sa propre intensité. Le travail d'*œuvrement* est devenu, dans cette dernière étape, celui d'une sorte de maître d'œuvre. J'avais à apprendre à développer ma sensibilité, à reconnaître les échos et la co-existence des différents lieux d'atelier et à enrichir chacune des nouvelles composantes. La résonance principale de l'*œuvrement* est celle de la dimension de présence. Pour cela, un soin a été porté sur le développement de ma conscience perceptive afin que les matériaux puissent être traités, autant que possible, de ce lieu d'éprouvé.

Enfin, la *chambre d'échos* résonne aussi à travers les relations établies avec mes collaborateurs. Dans ce cas, je parlerai d'une mémoire combinée pouvant être en lien avec les autres aspects de la mémoire. La mise en commun de nos idées est un enrichissement du sens et de l'intensité que peut prendre l'œuvre.

Après avoir situé les deux temps de l'*œuvrement* et les différents aspects qui les caractérisent, la prochaine section portera sur l'interdisciplinarité.

3.1.4 L'interdisciplinarité

L'interdisciplinarité doit être examinée dans les deux temps de l'*œuvrement*. Comme il a déjà été situé et approfondi à travers les notions de *chambre d'échos*, de *laboratoire convergent* et le *temps de répétitions*, le *temps de convergence* s'opère en fonction d'un travail interdisciplinaire. Toutefois, quelques détails sont encore à apporter plus spécifiquement au sein du *temps d'engendrement*.

Sur le plan interdisciplinaire, le *temps d'engendrement* s'est avéré un processus d'émergence d'une sorte de matière à l'état brut qui naissait d'une réflexion en action, à travers le glanage de matériaux issus des différents lieux d'atelier. Toutefois, comme il a déjà été fait mention, à l'intérieur même de chacune des disciplines, il y a une distorsion vers autre chose que sa modalité conventionnelle. Les disciplines d'origine tendent à se dissoudre dans quelque chose qui est autre, ce qui donne lieu à des langages entrecroisés où mon souci n'est pas posé sur la discipline comme telle. Ainsi, du côté de la danse en particulier, je me réfère au travail en termes de mouvement. En cela, je reconnais que mon souci n'est pas vraiment posé sur le chorégraphique, mais sur la relation de présence au mouvement.

Du côté de la musique, je préfère parler du sonore, parce que mes compositions se développent à partir d'environnements sonores. Bien qu'il s'agisse là des territoires de la musique concrète et de l'électroacoustique, mon travail est moins élaboré que la plupart des œuvres qu'on retrouve dans ces deux champs. En outre, la relation avec l'image vidéo fait que le sonore est généralement traité de façon moins chargée, mais il reste néanmoins effectué dans une sorte d'orchestration. C'est-à-dire qu'il est organisé sur plusieurs pistes, en fonction de différents objets sonores comparables à des voix ou à des instruments. Un dernier aspect qui me démarque du chorégraphique tel que généralement abordé, se trouve dans la dimension sonore de mon travail. En effet, pour plusieurs des pièces, le sonore est le support du montage vidéo et de la rencontre avec le mouvement et la voix *live*.

Du côté de la vidéo, mon travail est parfois très proche du peintre paysagiste, dans le fait que l'image est cadrée et parce que je cherche à faire vivre une sorte de contemplation. En ce sens, mes images révèlent un réel poétisé. Par exemple, lorsqu'un détail aura été grossi ou ralenti au montage, c'est une stratégie qui permet à la chose d'être vue et appréciée, voire goûtée par un effet d'amplification et de focalisation. Rendre la sensation qui m'anime, me distingue de certaines façons de faire qu'on retrouve largement en vidéo.

Globalement, l'*interdisciplinarité* place la danse, la musique et la vidéo en dehors de leur modalité de travail respectif et propose un territoire nouveau dans des zones frontalières, un *entre deux* ou *entre trois*, dans l'anomal. L'expression se joue dans la fusion des

matériaux en se nourrissant des différents langages artistiques, avec la particularité d'un *œuvrement* qui se situe dans l'affirmation de ma *subjectivité corporelle*, c'est-à-dire où la pensée est amenée à se réfléchir à partir de l'expérience du corps.

3.1.5 La dimension heuristique de l'*œuvrement*

La notion d'*œuvrement* recouvre des couleurs de l'heuristique. On remarque, en particulier, les notions de création et de subjectivité. Cette dernière est émergente dans une centration sur une *phénoménalité* de l'expérience humaine. Dans ce sens, l'idée qui avait été apportée par les stoïciens d'un «habitus créateur de chemin» rejoint, je le crois, le fait que les choix que nous opérons sont porteurs de notre transformation et que l'*agir* en tant que technique (le processus, la *poiésis*, l'*œuvrement*), invente l'humain tandis que l'humain invente la technique (Leroi-Gourhan, 1964). Dans ce sens, l'*œuvrement* tel que je le conçois est heuristique, impliquant, *corporéisé*, mais je lui associe volontiers une part de *liberté*. Dans le cas de mon processus de création, je trouve une grande liberté dans la permission que je me donne à laisser des dérives se produire, en gardant un esprit nomade et aussi, dans l'indiscipline, dans l'espoir d'atteindre le *laisser agir* qui est le summum de l'*œuvrement*.

Une autre dimension heuristique est l'intuition. À cet effet, dans une perspective très merleau-pontienne, l'anthropologue et sociologue Thomas Csordas (1994) définit l'intuition comme faisant partie des processus de soi¹⁰⁹. Dans ce sens, elle participe à ce qui constitue le flux de la réalité incarnée d'une personne, c'est-à-dire que c'est une façon qu'a le corps d'entrer en relation avec le monde. Bois (2001, p. 23) nous offre une définition qui va dans le même sens, mais qui est plus explicite dans sa représentation dynamique et plus spécifiquement appliqué à un rapport à soi :

L'intuition immédiate constitue la pièce manquante d'un puzzle inachevé. Grâce à elle, la réflexion n'est pas un produit fini, un contenu d'idées arrêté. C'est une poussée extrêmement forte, un processus vif dans lequel la pensée s'expose, se

¹⁰⁹ Il s'agit ici des processus par lesquels nous entrons en relation avec le monde : perception, intuition, émotion, imagination, kinesthésie, sensation.

frotte à tous les possibles, s'ouvre à toutes les propositions, même celles qui paraissent infructueuses. La réflexion avance ainsi jusqu'au moment où surgit l'éclair qui brise l'espace limité dans lequel l'esprit s'était confortablement installé. Au-delà, l'espace s'ouvre, les informations prennent un sens, et chacune d'elles entraîne dans son sillon un processus de discernement.

On aura compris ici que l'intuition implique un rapport à soi dans l'immédiat, qu'elle est un phénomène qui se donne subitement et qui marque une nouvelle mémoire de ce qui se donne; elle est en quelque sorte le produit de l'émergence créatrice. L'intuition crée un précédent, c'est notamment le rôle qu'a joué *l'essai Prélude*.

La dernière valeur qui vient teinter l'*œuvrement* heuristique est la confiance. La confiance m'est apparue essentielle à la dérive autant qu'à *l'entre* des disciplines. Le cheminement heuristique, qui est une ouverture à la découverte, demande constamment d'avancer dans le *faire* de l'œuvre à pas francs. En outre, la confiance est indispensable lorsque le chemin est flou, encore trop loin du but pour comprendre... À cet effet, il y a toujours le moment avant la découverte où, pour ma part il m'est arrivé de vivre un manque de confiance venant d'autres personnes face à mon projet. J'ai dû garder une confiance dans l'intuition qui m'animait, même si aux moments où cela se passait, je ne pouvais pas expliquer pourquoi mon projet allait dans une direction plutôt que dans celle que ces personnes entrevoyaient. Et j'avoue que c'est là, en gardant la confiance de l'orientation choisie, que le chemin de l'*œuvrement* s'est vraiment éclairé et qu'il a rendu possible des déploiements inattendus.

À tout cela j'ajouterai l'heuristique parce qu'il se situe dans une action impliquée convoque une mémoire dynamique, comme l'entend Bois (2007), qui n'est pas seulement le souvenir passé et fertile, mais ce que le présent ensemence aujourd'hui pour le futur (Prigogine 1993, Valéry 1946). L'heuristique représente donc un phénomène multidimensionnel dans l'œuvre où le travail n'est pas esquissé, mais «il s'agit de suivre le mouvement et de se laisser surprendre¹¹⁰».

¹¹⁰ Texte de présentation de Mme Françoise Le Gris, directrice de recherche, 16 août 2006 Théâtre de Verdure.

3.1.6 La dimension corporelle de l'*œuvrement*

Mon attention de chercheuse est tournée vers la dimension sensorielle subjective qui apparaît dans les contenus des vécus corporels. Cette qualité d'attention à la subjectivité me place en tant que sujet dans un rapport à l'expérience qui n'est pas celle de l'expérience dite première, qui, selon Bachelard (1999), ne peut être productrice de connaissance. Ici, au contraire, l'expérience convoquée dans l'*œuvrement* participe à l'émergence créatrice et elle est aussi formatrice pour le chercheur qui la vit. Elle est formatrice dans ce qu'il m'est donné à vivre pendant l'expérience : ce que j'observe, ce que j'éprouve, les tonalités internes, les expériences inédites. Dans ce contexte, on retrouve le point de vue de Merleau-Ponty quand il rédige *La phénoménologie de la perception* : «proposer une compréhension neuve de l'homme qui tienne compte de sa situation identitaire d'être incarné, présent à lui-même, au monde, comme à autrui» (Dauliach, 1998, p. 306). Tout au long de ma recherche, j'ai constaté que, dans l'*œuvrement*, être présente à mon corps facilitait considérablement l'accès à une connaissance émergente retrouvant une praxéologie phénoménologique que Catherine Dauliach (1998, p. 311) décrit de manière pertinente «le corps n'exerce pas une fonction de connaissance uniquement dirigé vers l'extérieur, mais est capable de se retourner sur lui-même, et de devenir à la fois source et finalité de son exploration, de ses démarches gnosiques».

Derrière cette dimension d'*œuvrement*, se trouve donc un enjeu de transformation de celui qui crée l'œuvre. Il y a là une *réciprocité* qui s'installe entre le processus dynamique de l'œuvre *en devenir*, et le sujet qui prend forme. Ainsi, si l'*agir* invente l'humain et vice-versa, on comprend mieux l'idée d'un dévoilement du producteur en tant que source du principe de l'être ou de l'advenir de l'œuvre, ce qui fait référence à ce qui a été recensé dans le chevauchement du sens entre technique et *poïésis*.

Dans cette perspective, l'*œuvrement* laisse place à l'intuition immédiate. C'est une ouverture à la découverte entre un *aller vers* et un *laisser venir, laisser agir*. L'intuition

immédiate préfigure l'étonnement qui accompagne la découverte. Ainsi, dans les faits, ma posture heuristique est justifiée par ma façon d'être à l'écoute sans anticipation, mais avec curiosité, ouverture et disponibilité.

Ancrée dans ce que je suis globalement, l'intuition se révèle vivante et dynamique, elle constitue un lien sensible et profond à moi-même, dans ce que je ne connais pas encore de moi, mais qui m'habite et qui peut se potentialiser. Elle est une forme de relation que je peux établir avec mon environnement, et plus particulièrement ici, dans le contexte de la création. Comme sensation, c'est quelque chose qui apparaît soudainement et qui me tiraille tout près du cœur. C'est à la fois plaisir et vertige, parce que par elle je sais que quelque chose est là, mais je ne saisis pas encore ce que c'est. C'est comme un sentier qui se dessine alors que je le piste pour la première fois avec la conviction que c'est ce que j'ai à faire. Il va me conduire où il m'est donné d'aller et cela fait battre mon cœur d'émotion. Telle une louve, je commence à inscrire la mémoire d'un nouveau territoire, parce que j'y ai fait mes premiers pas.

3.1.7 La dimension impliquante de l'*œuvrement*

Il existe une dimension *impliquante* dans l'*œuvrement*. Cette dimension est entendue dans le sens d'une présence à soi qui se joue dans le phénomène de l'attention, des qualités attentionnelles. Ainsi, tout au long de l'*œuvrement*, je suis entrée dans une dimension dynamique impliquante, et notamment dans ma phase créatrice, dans la mesure où la subjectivité est au cœur du processus de création. Cet aspect rejoint aussi ce que Csordas (1991, 1994) a théorisé à partir de Bourdieu et Merleau-Ponty, lorsqu'il définit l'*embodiment*, que je traduis comme étant la corporéité qui est traversée par la notion d'incarnation. On retrouve cette idée d'incarnation particulièrement dans la vidéo *Prélude*, et dans ma présence en mouvement sur scène *live*. Quand je pose un geste, il est incarné de ce que je suis et de la part de création qui est contenue dans ce geste. L'humain est inventeur de l'humain parce qu'il exerce des choix à travers son action. Dans l'ensemble, ces choix sont porteurs d'une pensée.

3.2 UN ALLER VERS-LAISSER VENIR L'ŒUVRE :

L'ŒUVREMENT DE MOSAÏQUE

Comme il a été mentionné au début de ce chapitre, la notion de *poiësis* porte avec elle un souci de la genèse, un point à partir duquel l'advenir devient un possible. Mais, il existe une difficulté à situer l'origine car, comme il est souligné par la professeure en philosophie Véronique Godfroy (1997, p. 16-18), l'origine tend à devenir en quelque sorte mythique parce qu'elle peut nous renvoyer à l'infini. Par exemple, pour expliquer la genèse de *Mosaïque*, je pourrais reculer dans ma carrière artistique, questionner mes études, aller jusqu'à ma naissance, celle de mes parents, etc.

Pour ma part, j'ai établi l'origine du processus de création de *Mosaïque* dans *l'essai Prélude*, même si, derrière cette cause première, on pourrait, sans aucun doute en trouver une autre qui serait tout aussi recevable. Dans la circonstance de cette recherche-crédation, *l'essai Prélude* s'est révélé un lieu de passage significatif et marquant de la genèse de *Mosaïque*. Ce geste fondateur a constitué une intuition étonnante qui allait mettre en action le processus inventif d'un renouvellement global de ce que je suis comme artiste et comme chercheure. C'est pourquoi, dans ce qui suit, je vais donner les détails de cette genèse.

3.2.1 Les premières actions

Septembre 2001, quelques jours après avoir remis la version finale de mon mémoire de maîtrise, j'entreprends un doctorat en *Études et pratiques des arts* à l'UQAM. Encouragée par messieurs Ouaknine et DesPins, j'élabore, au cours de la session, un premier essai interdisciplinaire – *l'essai Prélude*. Celui-ci instaurera les fondements qui régiront le

processus d'engendrement de ma création doctorale. Voici une analyse qui donne les détails des deux premières versions de la création de cette pièce¹¹¹ :

Version 1

L'essai Prélude constitue le premier geste créateur par lequel je commence à aller vers l'œuvre *Mosaïque*. C'est une plongée à l'aveugle vécue subjectivement comme une ouverture à l'expérience telle qu'elle se présente, à l'écoute du seul désir d'une création qui soit interdisciplinaire.

Pour composer cet essai, j'ai tout d'abord pris en compte tout ce qui me tombait sous la main comme matériaux symboliques en utilisant la vidéo comme une page blanche : un œuf qui tourne, le passage du soleil à travers un objet, moi avec un masque neutre *gestuant*¹¹² une sorte de conte de création en langage amérindien, etc.

Version 2

[Pour poursuivre mon exploration première] j'ai commencé à dégrossir et à reformer la matière. [Pour ce faire], j'ai effectué un nouveau tournage avec plus ou moins de préparation, [avec une meilleure caméra] en reprenant l'idée de la conteuse et en laissant une marge de manœuvre à la spontanéité de mon imagination dans l'action du tournage. À cet effet, j'avais apporté différents objets susceptibles de servir : une valise à roulette, de la gouache, un kit d'éclairage, des éléments de costume, un masque neutre, une grande écharpe, un long bout d'un gros rouleau de papier blanc.

Un deuxième tournage s'est produit spontanément, par une belle fin d'après-midi d'octobre, aux abords du lac Hertel sur le Mont Saint-Hilaire, où j'habite. J'avais, par un heureux hasard, une bonne caméra en main et je suis allée voir les bernaches qui ont l'habitude d'y faire escale lors de leur migration vers le sud.

Comme troisième source, j'ai récupéré des images d'une vidéo témoin sur le travail que je fais dans les écoles primaires avec les enfants. À partir de ces trois événements de tournage, j'ai constitué le matériau visuel et en partie sonore ayant servi à réaliser le montage de la vidéo de *Prélude*.

¹¹¹ Entre début octobre et mi-décembre 2001, il y a eu deux versions de *l'essai Prélude*, une troisième version a été réalisée en automne 2002 pour une présentation publique à la Salle Brébeuf du Collège Jean-de-Brébeuf à Montréal.

¹¹² Ce néologisme est utilisé parce que le terme gesticuler n'est pas approprié, ce ne sont pas de grands mouvements, au contraire, ce sont des gestes discrets mais significatifs, où se mêlent des signes amérindiens et des mudra indiens.

Sur le plan sonore, en plus des prises en direct de la vidéo, j'ai fouillé dans mes propres enregistrements de guitare et autres petits instruments. De plus, j'ai demandé à des amis, les artistes sonores Chantal Dumas et Christian Calon, de me permettre d'utiliser des extraits (à même leur banque personnelle de prises de sons) de «sapatiada» (gigue brésilienne que j'avais moi-même dansé) et de bernaches captées à Mont Saint-Hilaire également.

Le travail du corps en mouvement s'est fait dans une structure chorégraphique très simple. Cette structure est composée d'un mouvement performatif – allumer le projecteur. Ensuite, le corps est utilisé comme un instrument de musique que j'ai nommé le corps-didjerodoo. Dans cela, je m'intéressais à l'idée de créer un état de corps qui par la suite devient une sensation persistante sur laquelle le mouvement debout finirait par «surfer». Plus précisément, il s'agissait là d'une vibration sonore corporelle par laquelle je pouvais mettre en branle non seulement l'état dont j'ai parlé, mais aussi, le pôle de la voix par la stimulation du diaphragme.

Pour l'étape de la mise en forme de *l'essai Prélude*, j'ai, en premier lieu, réalisé un montage des images vidéo en simultanéité avec la composition sonore. Ainsi, les deux se retrouvaient sur le même support – une bande vidéo. En deuxième lieu, j'ai orchestré le travail du corps *live* à partir de la projection de la vidéo sur un mur.

L'actualisation de *l'essai Prélude* a été réalisée dans un appareillage médiatique visuel et sonore différé mis en relation avec ma présence *live* évoluant dans une structure semi-chorégraphique et d'émission sonore. Le visuel et une partie du sonore ont été combinés sur une même bande en format vidéo, dont l'image est projetée sur un écran central plus petit que le fond de scène (environ 10pi x 10pi). Le mouvement chorégraphique est mis en scène en avant-plan de cet écran. Le son de mes pas et de ma voix est capté sur le vif par un micro et il se mêle à la diffusion du son de la vidéo dans la salle à l'aide de hauts-parleurs.

Globalement, on retrouve dans tous ces *agirs* de trois lieux d'atelier la reprise d'idées dérivantes de ma première version avec de nouvelles dérives, un *agir* spontané, un grand cadre de liberté et l'écoute d'images qui sont «là» qui font partie de ma vie, de ce que je suis, un *aller vers* l'expression de soi par une stimulation corporelle¹¹³.

Cette petite analyse réalisée en 2002 permet de saisir avec plus d'acuité comment *l'essai Prélude* a été l'élément déclencheur de ma recherche doctorale, comment il anticipe ce que j'allais chercher à approfondir. Intuitivement, tous les éléments étaient déjà en place dans cette prémisse. C'est ce que le chemin de la recherche me fait découvrir pour reprendre l'idée

¹¹³ Analyse ayant servi dans le cadre du cours Métho 2 (2002).

de Weil reprise par Busnel (1997, p. 21) sur la lecture de *La recherche du temps perdu* de Proust : les premiers gestes contiennent déjà l'ensemble mais ce n'est qu'à la fin de la création qu'on pourra vraiment en saisir le sens global.

3.2.2 Une disposition ouverte

J'aime à penser que l'intuition se forme à partir de mon vécu. C'est-à-dire que l'intuition que j'ai aujourd'hui est anticipation de quelque chose à venir, elle se forme sur une mémoire de ce que j'ai fait et de ce que je suis devenue à ce jour, mais elle porte en elle un élément nouveau qui est une donation¹¹⁴ propre à l'immédiat de l'évènement. L'intuition est propre à ma vie, elle est singulière à moi-même, mais elle dépend de la *présence à*, que je lui accorde. Dans la mesure où je suis disponible à ce qu'elle insinue en moi, je permets la germination d'autre chose.

L'essai Prélude c'est l'élément d'un *temps d'anticipation*. Par ce travail, j'ai répondu à un désir de création en me mettant en action. Cet *agir* est empreint d'une dimension d'écoute parce que je n'ai pas cherché à contrôler toutes mes actions, j'ai laissé une grande marge de possibilités de réactions à ce que la matière me renvoyait. De cette manière, comme on l'a vu dans l'analyse, j'ai opté pour un *dégrossissement*.

Je conçois aussi la dynamique de travail de *l'essai Prélude* comme une action de dérive, c'est-à-dire qu'un mouvement, celui *d'aller vers* l'œuvre, comporte une grande marge de liberté et d'écoute, les idées ne sont pas déjà entièrement élaborées. De cette manière, il est possible de *laisser venir* une sorte d'écho produit par les matériaux et qui a l'effet du vent sur une embarcation. Le chemin est détourné de son axe préalable par une perturbation qui influence désormais son cap. De ce fait, cet *agir non-agir*, par lequel je me mets à l'écoute de mon action, se présente comme une disposition à l'intuition. En d'autres termes, j'ai une

¹¹⁴ Le terme donation renvoie ici à une pensée dans le lieu même de son élaboration. La pensée est inédite et elle dépend du cadre d'exploration extraquotidien que constitue l'expérience *du sensible*.

intuition parce que je lui ai ouvert la porte pour qu'elle se présente, parce que je suis dans une *attention d'écoute* de ce qui peut me permettre d'*aller vers-laisser venir* l'œuvre.

Comme je l'ai déjà mentionné, la prise en considération d'une marge de liberté constitue une valeur heuristique. Cela représente une force dans mon travail parce que le pouvoir de décision réside dans l'engagement et l'investissement l'écoute de moi-même dans le présent de la création. Je ne vais pas vers l'œuvre selon les contraintes d'une création antérieure ou de la conception de quelqu'un d'autre. Le questionnement qui se pose est de l'ordre de : comment je réagis à cela? Comment je choisis de poser mon regard? En cela je suis très près de la notion d'intuition de Bergson évoquée par Deleuze dans *Le bergsonnisme* (1966, p. 4), qui apparaît co-présente à la notion de liberté : «La vraie liberté est dans le pouvoir de décision des problèmes eux-mêmes». Dans les faits, il m'apparaît que la problématique de *Mosaïque* trouve son invention dans la liberté qui a été prise dans l'*essai Prélude*.

L'essai Prélude s'est révélé un réel prélude à la création et une intuition étonnante par une sorte de retour de l'intention première venue entretenir mon désir de création en portant des déterminations sur la poursuite de l'*œuvrement* de *Mosaïque*. En particulier, le fait de m'ancrer dans l'origine du mouvement de façon intentionnelle a provoqué la mise en place du cadre d'exploration à médiation corporelle qui est venue révolutionner mon approche de la création. Dans ce qui suit, seront exposés dans le détail les linéaments observables dans *l'essai Prélude* et ceux-ci permettront de mieux saisir l'instauration du *temps d'engendrement*. On retrouvera quelques répétitions d'éléments ayant déjà été abordés, mais ils sont là pour resituer le lecteur dans la problématique d'instauration.

3.2.3 L'instauration des linéaments

Le début de *l'essai Prélude* propose d'observer la scène comme lieu de représentation, en laissant cependant voir le travail de construction de celle-ci. À cet effet, certains artifices de la scène ont été rendus visibles par des gestes posés sur le vif ou prévus

dans un mode performatif, notamment, allumer le projecteur. Du côté de la vidéo, les références de couleurs «bar code» défilent au début de la projection. Concernant le corps en présence, on assiste à la stimulation d'états de corps créant un effet d'altération de l'état qui est vécu intérieurement et qui anime la performance dans une dimension similaire à la transe. Le processus de stimulation est «dévoilé» et, il s'inscrit comme un aspect de l'esthétique. Ces jeux de mise en lumière d'un certain *en-dedans* transposent certains aspects du travail d'atelier sur la scène.

L'essai Prélude est animé par le souci du temps. Dans le présent de l'action spectaculaire, cela se traduit par une focalisation de l'attention sur la présence du corps en mouvement, et celle-ci est mise en relation à une vidéo dont le son et l'image sont différés. Globalement, c'est un jeu de couches de fictions temporelles où quelques rendez-vous ciblés avec la présence *live* réinvestissent le présent. Sur le plan symbolique, on peut décrypter des références à la mémoire et au présent, à la coexistence d'un temps présent et passé, cyclique et *fictionnaire*, entre les vécus personnels et une mémoire partagée culturellement.

Quoique le souci du temps traverse l'interdisciplinarité, il conviendra de rappeler ici qu'on retrouve une reterritorialisation des media synthétisés dans *l'essai Prélude*. Ce qui m'amène à parler de mouvement plutôt que de danse, du sonore plutôt que de musique et en ce qui concerne la vidéo, mon univers apparaît très pictural. En effet, le travail sur l'image vidéo est beaucoup plus relié à la peinture «j'ai favorisé des images vidéo salies ce qui donne un effet peinture plutôt que film. C'est une recherche de couleurs et de textures¹¹⁵». En outre, l'image est appréhendée dans un mode très contemplatif, sans pour autant se présenter comme un rideau de scène. Une bonne partie du mouvement *live* repose sur le corps utilisé comme un instrument de musique. Ce travail très intérieur cherche à ouvrir sur des dimensions microscopiques du mouvement et de la voix appartenant généralement à l'invisible et, parfois même, à l'inconscient¹¹⁶. La partie sonore est peut-être la plus

¹¹⁵ Automne 2001, analyse faite dans le cadre du cours Métho 1.

¹¹⁶ L'inconscient est ici envisagé dans une perspective jungienne du terme :

L'inconscient n'est pas l'inconnu pur et simple, c'est le psychisme inconnu, c'est-à-dire tout ce dont nous présumons que, s'il venait à la conscience, il ne se distinguerait en rien des contenus psychiques connus de nous. D'un autre côté, il nous faut aussi y compter le système psychoïde sur la composition duquel nous ne pouvons rien dire directement. Cet inconscient ainsi défini décrit un état

disciplinée de cet essai parce qu'il s'agit d'une pièce de musique concrète sur bande, ce qui correspond à une catégorisation de la famille de l'électroacoustique.

La mise en forme qui synthétise les trois médias implique et révèle un nouveau lieu d'atelier orchestrant la relation du *live* et du différé. La scénographie crée au moins deux plans dans l'espace, celui de l'écran et celui du mouvement *live* comparable au phénomène du «multicouches» dans la technique de montage vidéo. Cependant, la présence *live* donne une sorte de hors-cadre par sa dimension imprévisible, ce qui donne à cette œuvre un caractère événementiel entre l'installatif et le spectaculaire.

En résumé, *l'essai Prélude* a institué plusieurs paramètres du travail de création de *Mosaïque* en fonction d'une interdisciplinarité *reterritorisée*. L'attention portée sur le travail du corps a constitué, d'une part, le matériau mouvement et voix et, d'autre part, elle a amorcé une nouvelle modalité d'*œuvrement* visant à ce que la pensée créatrice soit déterminée par le lieu d'émergence de l'action.

3.2.4 Les linéaments

Ayant situé *l'essai Prélude* à partir de son actualisation, voyons maintenant d'un peu plus près les linéaments qui ont donné lieu à l'*œuvrement* de *Mosaïque*. Premièrement, il convient de rappeler que la qualité d'*œuvrement* a été davantage investie que la recherche d'une esthétique. L'esthétique découle du processus, elle est une conséquence et non pas un moyen. Cela établit l'axe de recherche de la *poiésis* et, par conséquent, c'est aussi ce qui mène à l'*œuvrement*.

de fait extraordinairement flou : tout ce que je sais, mais à quoi je ne pense pas momentanément ; tout ce dont je fus conscient autrefois, mais qui est maintenant oublié ; tout ce qui est perçu par mes sens, mais à quoi mon conscient ne fait pas attention ; tout ce que je sens, pense, me rappelle, veux et fais sans dessein et sans attention, c'est-à-dire inconsciemment ; tout ce qui est futur, qui se prépare en moi et ne viendra que plus tard à la conscience ; tout cela est contenu de l'inconscient. Ces contenus sont pour ainsi dire tous plus ou moins susceptibles de conscience ou furent du moins conscients autrefois et peuvent le redevenir d'un moment à l'autre (Jung, 1971. pp. 577-578).

Deuxièmement, le travail du corps est à la fois un *en-dedans* et un *en-dehors* du processus de création, il est à la fois mouvement et *phonation*. D'une part, il est un élément de la création parce qu'il y a des mouvements et des gestes qui sont impliqués dans l'actualisation de l'œuvre, et d'autre part, l'expérience du mouvement participe à la pensée créatrice, elle génère des éprouvés et des «*flashes*». À cet effet, des conditions de mise en émergence ont été établies à travers le laboratoire de mouvement. Ces conditions avaient pour but de développer une conscience de l'unité somato-psychique dans la façon d'aborder le mouvement, la voix et l'*œuvrement* en général.

Troisièmement, il s'agissait de prendre en considération que pour intégrer quelque chose d'aussi nouveau pour moi, je devais envisager le travail d'atelier comme quelque chose à cultiver, quelque chose qui demande du temps. En effet, pour accéder à la compréhension de l'implication du corps dans la pensée, il faut faire l'expérience de l'observation des mécanismes qui sont présents dans cette implication. Et par prolongement, c'est une expérience qui demande en soi à développer une attention sur les processus qui sont présents dans cette fonction.

Le renouvellement de ma pratique s'est rattaché à la compréhension et au mûrissement expérientiel de l'attention posée sur l'expérience du corps, envisagée comme un lieu de connaissance. Cela explique le fait de cultiver un processus qui demande de tenir compte d'un temps de maturation. Ce phénomène n'est pas sans contribuer à l'instauration d'un *œuvrement* en deux temps : un premier temps d'exploration – *temps d'engendrement* – lieu d'expérimentation à médiation corporelle et réflexion sur celle-ci ; un deuxième temps d'exploration – *temps de convergence* – où l'expérimentation événementielle du corps se fait en fonction de l'assemblage installatif spectaculaire.

Quatrièmement, un travail sur la présence, constitué par une attention sur ce qui est là dans l'immédiat, a engendré le développement d'un travail d'écoute de soi. La démarche heuristique converge dans le même sens lorsqu'il s'agit d'approcher l'*œuvrement* à partir de mon individualité, avec toutefois la valeur ajoutée de la *subjectivité corporelle* (longuement développée au chapitre précédent). C'est ce qui a motivé le développement théorique visant à

cerner l'expérience subjective du corps dans l'*œuvrement* de *Mosaïque*. La posture heuristique vue dans une association avec la *subjectivité corporelle*, amène la prise en compte d'un retour de l'œuvre vers soi. C'est-à-dire, me rendre disponible l'écho sensible, et ne pas seulement ancrer mon œuvre sur une anticipation fixée, mais bien quelque part entre l'*agir* et le non *agir*, où l'immédiateté, est en mesure de provoquer une orientation inédite sur l'advenir.

Cinquièmement, il y a la question de l'interdisciplinarité, qui a déjà été largement traitée. Je me contenterai tout de même de rappeler que, d'une part, *l'essai Prélude* a fait que l'œuvre *Mosaïque* a été considérée comme événement spectaculaire installatif. Et, d'autre part, il a fait que l'*œuvrement* a été envisagé en deux temps : le *temps d'engendrement* et le *temps de convergence*.

3.2.5 L'itérativité mise en action

L'*œuvrement* de *Mosaïque* est déterminé par le rapport itératif entre la théorie et la pratique, entre l'action et la compréhension. Que ce soit sur la question de la subjectivité corporelle ou encore de la temporalité, il est clair que l'advenir de la recherche et de la création s'est enraciné dans la contemporanéité des questionnements par le biais d'un tissage complexe d'influences et de transformations. Comme je l'ai déjà mentionné, on retrouve tour à tour l'imbrication du rapport de la pratique à la théorie.

À maintes reprises, j'ai entendu des créateurs parler du fait qu'ils ne souhaitent pas prendre conscience de leur processus de création de peur de l'évider de sa créativité. Pour ma part, le rapport étroit entre théorie et pratique qu'exige le processus doctoral, m'a permis d'approfondir, dans ma pratique, des voies que je n'aurais probablement pas abordées de cette façon. Cela a aussi créé une accélération de la transformation de certains aspects liés au phénomène du *temps d'expérience*. Celui-ci sera mieux défini dans le chapitre portant sur le cadre pratique, mais pour l'heure, je tiens à mentionner que le *temps d'expérience* exerce une

sorte de contraction du temps qui provoque ensuite un élargissement des possibilités. Par exemple, lorsque j'ai remarqué que j'étais portée par un souci du temps :

Dans mon approche de la création, je fais un travail sur la présence. De ce fait, je suis constamment confrontée à être là, dans l'instant même où je suis à faire quelque chose. Ce travail sur le temps reflète l'intention sous-jacente d'une communication dans l'instant, mais qui s'inscrit aussi comme mémoire. Cette mémoire est un rappel constant à une conscience de soi dans le présent. Je crois que le pouvoir de cet acte inscrivant une mémoire peut être déterminant dans le futur. Cela requiert une intentionnalité et aussi une prise en charge de la responsabilité d'être en présence dans une *poiésis*¹¹⁷.

L'approfondissement de la notion de temps m'a menée au *temps d'expérience*, au phénomène de la présence et au lien qui existe entre le *live* et le différé. Pour chacun des cas, il y a eu, dans l'*œuvrement*, une expérience ayant été enrichie par la compréhension apportée soit par la recherche théorique, soit par une attention plus consciente qui, par le fait même, a été engagée.

En résumé, l'*essai Prélude* a préfiguré l'*œuvrement* de *Mosaïque* en instituant un processus de création en deux temps avec quatre lieux d'atelier. Il a suscité l'invention d'une démarche qui repose sur la considération délibérée du rôle du corps en mouvement en tant qu'action de la pensée créatrice. L'*essai Prélude* a anticipé la perspective heuristique de la recherche et de la création s'inscrivant dans un *aller vers* la découverte de l'œuvre. Conséquemment, l'esthétique de *Mosaïque* dérive du processus de création, posant ainsi un aiguillage sur l'advenir de l'œuvre. On retrouve une immanence de l'heuristique à travers l'instauration d'une expression subjective, centrée sur la pensée du corps, comme point de vue de la recherche et de la création. Dans le même sens, la disposition envers l'intuition et la liberté est co-présente à la *subjectivité corporelle*, à la poïétique et à l'heuristique.

¹¹⁷ Extrait d'une réflexion à travers une l'articulation théorique réalisée en 2002 sur la question du temps dans le contexte du cours Métho 2.

3.3 LA QUESTION DES MATÉRIAUX DANS L'ŒUVREMENT

L'*œuvrement* de *Mosaïque*, comme on l'a déjà situé, s'est déployé à partir des différents éléments apportés par *l'essai Prélude* et il a aussi donné naissance à des matériaux singuliers. Ici, la notion de matériau se définit dans le sens d'une matière première qui sert à construire quelque chose. Parce que je suis dans une recherche-crédation, le matériau pourrait être celui de l'œuvre ou de la thèse écrite. En ce qui concerne *Mosaïque* plus spécifiquement, plusieurs types de matériaux ont été utilisés durant l'*œuvrement*. Certains matériaux sont restés les mêmes alors que parfois, un matériau est devenu autre, il a été transformé. Ainsi, on retrouve deux types de matériaux dans l'œuvre : un matériau brut qui est le matériau source et un matériau «œuvré».

Du côté de la vidéo, le *matériau brut* correspond aux bandes captées avant quelque modification que ce soit. Dès que je commence à créer des séquences indépendantes, donc à couper, à sélectionner et à organiser mes captations en montage, j'entre dans le *matériau œuvré*.

Du côté du son, le matériau brut correspond à deux choses : d'une part il y a, comme pour la vidéo, les bandes enregistrées sans aucune modification, et d'autre part, il y a ma voix ou encore les sons que je produis, qui sont captés en direct, de façon *live* et retransmis par le système d'amplification. Donc je considère que les éléments du direct impliquent toujours déjà l'utilisation d'un matériau brut dans l'*œuvrement* et dans l'actualisation de l'œuvre. On parlera de matériau œuvré comme pour la vidéo, dès que je commence à manipuler mes bandes et à y mettre des effets.

Du côté du corps, le matériau se définit par le fait que le corps me renvoie à la notion de matière, et cela dans deux sens. D'abord il s'agit d'une substance¹¹⁸, une réalité constitutive ayant des propriétés physiques, ce qui est perceptible par les sens, donc le corps lui-même. Cela se manifeste par exemple par le fait que je mets mon corps en scène sur la scène ou dans la vidéo *Prélude*. Ensuite, le terme réfère à ce qui construit une thématique de la recherche. Donc il s'agit ici, des émergences du corps, les différents états, et ce que celles-ci fournissent comme informations et qui se retrouvent à donner un sens à l'*œuvrement* et à l'œuvre.

Il est à comprendre que les matériaux ont aussi une influence sur le geste de création, ne serait-ce que parce que j'ai dû me mettre à l'écoute de ceux-ci. Et, ce qu'ils me renvoient comme sensation détermine l'action successive.

3.3.1 Les matériaux

La particularité et les exigences de chacun des lieux d'atelier de *Mosaïque* mènent à des matériaux spécifiques. Au moment du *temps d'engendrement*, il était surtout question de faire une première sélection dans le matériau brut, représentant un potentiel pour l'édification de l'œuvre. Ensuite, ces matériaux sources ont été soumis à une nouvelle sélection, ou encore à une transformation pour rendre l'œuvre finale.

Ce qu'il est important de souligner, c'est que ces matériaux ont été au service d'une sorte d'hommage à la présence tout au long de l'*œuvrement*. C'est-à-dire que les matériaux découlent d'une présence à moi-même maintenue jusque dans l'actualisation de l'œuvre, c'est une inhérence au geste de création.

¹¹⁸ Définition : Ce qui existe par soi-même. Ce qui demeure chez un sujet en changement.

Le mouvement

L'essai Prélude a établi que le mouvement de mon corps était un souci dans la création *Mosaïque*. Dans cet essai, le mouvement était envisagé de différentes façons : dans sa dimension performative, dans une forme chorégraphique simple, dans une recherche d'état de présence et dans une relation à l'immédiateté. Le *temps d'engendrement* a permis de cultiver ces aspects à travers le laboratoire de mouvement. Ayant été l'objet d'une observation approfondie, le travail en mouvement s'est ainsi largement transformé. De cette façon, la connaissance engendrée par l'expérience du mouvement a influencé l'*agir* dans les ateliers de création. Dans la finalité de l'œuvre, ce matériau est devenu parfois une trace dans la manière de se mettre en mouvement, ou encore, dans la façon d'aborder le montage qu'il soit vidéo ou sonore. En outre, le cheminement dans ce travail a fait que dans l'actualisation de l'œuvre, le mouvement *live* a été soigné dans le but de permettre aux deux interprètes d'apparaître dans un rapport perceptif au *mouvement interne*.

L'information immanente

L'apport de l'*information immanente* a été éclairé par l'approfondissement de la *Méthode Danis Bois*. En effet, grâce à la compréhension apportée par cette méthode, ce type d'information, présent depuis longtemps dans mon processus de travail, a pu être catégorisé.

L'*information immanente* est une information tirée de l'expérience du mouvement de mon corps. Elle se révèle aussi un matériau de l'œuvre parce qu'elle peut devenir une thématique, ou encore, comme c'est le cas pour *Épilogue*, où elle est livrée *live*, et devient matériau pour la mise en forme de l'œuvre. Tirée d'une intériorisation, la description suivante donne un exemple du type d'information dont il s'agit : «une partie du registre de mon mouvement est dépendante de la façon dont je me mets en mouvement» (cahier de travail 2006). Pour contextualiser cette information, il s'agissait d'un changement ressenti alors que je percevais une amplitude dans l'ensemble de mon corps. J'ajouterai qu'il s'agit d'une épaisseur d'*incarnation*, parce que l'attention portée provoque cette amplitude et qu'il s'agit d'être en présence de façon très impliquée.

L'information immanente me permet ainsi d'apprendre de mon expérience et de cette manière, elle constitue aussi une importante motivation de poursuivre son enseignement jusqu'à en intégrer les principes dans mes comportements. Il s'agit donc là d'un matériau sur lequel je réfléchis et qui a le potentiel de m'orienter. C'est un matériau évolutif dans la dynamique de l'*œuvre*. C'est une pensée qui est issue de l'expérience faite de mon corps en mouvement qui est à même de me construire et de me renouveler¹¹⁹. Elle entre dans une spirale où elle influence l'œuvre en tant qu'émergence créatrice, elle participe à la construction de l'œuvre et, à travers cela, il y a un retour sur moi qui fait que l'*œuvre* me transforme.

À travers l'exploration du *mouvement du sensible*, l'*information immanente* m'a amenée à comprendre que dans le mouvement on retrouve plus que le mouvement. Le fait de clarifier une orientation dans mon corps me permet aussi de clarifier mon esprit. À cet effet, je rapporte ces notes du 24 janvier 2006 tirées de mon cahier de travail :

Je peux dire que dans mon approfondissement de la *Méthode Danis Bois* avec une pratique régulière, je développe aussi une clarté d'esprit. Je deviens aussi plus engagée à me clarifier, à clarifier ce qu'est mon chemin, ce que sont mes objectifs. Avec la conscience que le mouvement est beaucoup plus que le mouvement, je saisis mieux l'importance de l'*agir* et surtout le fait qu'*agir* porte ses fruits.

L'information immanente apparaît donc en tant que dimension de l'apprentissage de ma relation à moi, à mon *œuvre* et aux autres. Elle a pour effet de me responsabiliser en fonction de tous mes *agirs*.

La temporalité

Le travail de montage, qu'il soit vidéo ou sonore, implique lui aussi une notion de mouvement que je classe dans la temporalité. Dans mes choix de montage, j'utilise peu de

¹¹⁹ Selon Bois, la pensée qui émerge du lieu de l'immédiateté dans un contexte extraquotidien a le potentiel de renouveler la personne si une valeur est accordée à l'*information immanente* et qu'elle est investie dans le comportement.

répétition. Je préfère généralement respecter le déroulement du temps. Dans ce sens, je cherche un mouvement vivant plutôt qu'artificiel. Ainsi, le plus souvent, le temps est présenté dans sa continuité, même s'il est parfois fractionné. Notamment, dans la bande sonore de *Paysages diastoliques*, il y a une piste de fond qui suit, en quelque sorte, les deux improvisations de ma voix ayant servi au montage. Je tiens à respecter une dimension qui me renvoie encore au temps réel de l'action telle qu'elle s'était alors déroulée au moment de l'enregistrement. Dans ce sens aussi, il s'agit d'un rapport au temps qui préserve certains aspects du temps présent.

Ma préoccupation sur le temps comporte toutefois une dimension paradoxale dans toute l'articulation du propos autour de la médiation corporelle et qui concerne le présent. Il s'agit de l'utilisation du temps comme matériau. Dans cette dimension, le temps est provoqué ce qui implique des altérations où, plus spécifiquement dans *Paysages diastoliques*, il y a un *temps d'expérience* qui provoque une accélération de croissance – des proliférations. À cet effet, cette vidéo s'est construite sur différents *temps de proliférations*. Le premier temps, c'est le temps d'ensemencement de moisissures dans un substrat gélatineux et sucré. Cette mise en condition d'expérience a pour effet d'accélérer le processus de prolifération des moisissures. Cette première étape a été suivie par une captation de photos assidue qui a donné lieu à une sélection de trois images. Le deuxième temps de prolifération est celui où ces trois images choisies ont été numérisées et confiées à un animateur 3d – Georges Mauro. Ici, la prolifération a consisté en une série de quinze séquences d'animation en format vidéo, un matériau de base comme potentiel pour le montage vidéo.

Dans ce qui suit, j'expose certaines actions qui concernent plutôt le médiatique. Celles-ci sont déterminées par la dynamique instaurée par *l'essai Prélude*. En effet, dès le début de *l'œuvre*, j'ai glané une foule de matériaux et, peu à peu, pour me rapprocher d'un résultat final, j'ai effectué une synthèse soustractive. Ainsi, dans un premier temps, *l'œuvre* s'est déroulé d'une façon englobante où tout m'apparaissait un potentiel et, dans un deuxième temps, il a demandé à faire des choix, des sélections, de suivre des pistes de développement.

3.3.2 Des actions, les matériaux œuvrés : les effets

L'analogie la plus appropriée pour définir mon travail est celle du sculpteur. J'ai une motte presque indifférenciée de matériaux et graduellement, j'enlève, je précise, je pénètre, je modèle. Plus j'avance dans le travail plus je suis sélective. De la même façon, quand je crée un ralenti, un arrêt sur image ou une accélération de l'image vidéo, c'est un peu comme si je contractais ou j'étirais la matière, comme pour de la glaise. Ensuite, dans le travail sur l'image, je joue parfois avec des surimpositions. Celles-ci apportent des textures, des effets de profondeur et des jeux de chevauchements temporels.

La couleur

Un travail sur la couleur traverse toutes les vidéos. Il se développe au montage lorsque j'essaye d'accentuer quelque chose. Par exemple, dans *Effluves essentiels*, j'utilise un effet sépia dans la première partie entre la lune et la mer et au début et à la fin de la séquence. Cela inscrit une sorte d'accentuation dramatique utilisée pour restituer le malaise ressenti à la première étape de mon voyage au Brésil. Dans *l'essai Prélude*, la couleur est très souvent solarisée¹²⁰, ça donne toutes sortes d'effets de peinture dans des coloris très impressionnistes. Dans le cas de la solarisation, cela crée des intensités dans l'image, des contrastes plus forts entre les couleurs. En ce qui concerne la deuxième partie de la vidéo *Paysages diastoliques*, la couleur initiale des séquences a été changée pour le bleu. Le bleu recherché renvoyait à la luminosité captée dans l'expérience *du sensible*. Dans ce sens, l'infiltration de cette couleur dans la vidéo témoigne littéralement de l'expérience du *mouvement interne*. Le travail effectué avec la couleur est soigné un peu à la façon du peintre paysagiste. Ma façon de créer des contrastes ou encore une certaine abstraction. Cela tend à donner une touche expressionniste qui découle des effets de *solarisation* et (ou) de *postérisation*¹²¹.

¹²⁰ Ce type d'effet donne une intensité lumineuse à l'image et crée parfois des nuances de couleur. Le rendu de cet effet crée ainsi parfois une coloration avec des textures pouvant évoquer la peinture.

¹²¹ La postérisation est un effet qui m'apparaît apparenté à la solarisation mais qui affecte peut-être plus le noir. Autrement, on retrouve le même élargissement du registre des couleurs avec un effet de texturisation.

L'abstraction

Certaines juxtapositions de paysages, d'images ou d'environnements réels apportent au montage des éléments d'abstraction. Par exemple, dans *Effluves essentiels*, il y a un passage marquant où je laisse l'image de l'eau, qui coule dans un torrent, hors foyer. Lors de cette captation vidéo, une sorte de grosse pixellisation hexagonale est apparue par la réflexion de la lumière dans l'eau lors de la captation vidéo. L'ajustement du hors foyer à l'image claire donne une sorte de temps de passage où le sonore se détache un peu plus et permet la transition vers un nouveau lieu de la vidéo. Ce flou de l'image est accidentel dans le parcours de filmage, il dépend l'outil dont je me sers et de la réalité de la lumière du lieu au moment où l'image a été captée. Le fait d'avoir conservé ce plan spécifique au montage, témoigne, d'une certaine façon, d'un choix qui se reporte à la présence au moment présent de la captation. En outre, cela s'opère de deux façons, d'une part au moment de la captation, dans le fait que je suis là et que je réagis à ce qu'il m'est donné de capter. Et d'autre part, au moment du montage, ça devient un plan dans lequel je suscite l'intérêt par ce qui n'est pas encore montré clairement. Cela crée un effort de présence qui est aussi de l'ordre de la curiosité qui met les sens en alerte. Et notamment, l'écoute de l'eau qui s'écoule. Il s'agit encore une fois d'un aspect de mon travail de création pouvant être évalué comme paradoxal si on le pose en rapport avec ma recherche du réel, du vrai et de l'authenticité. Cela rend compte de l'expression de mon axe imaginaire et poétique. Quoi qu'il en soit, cela répond dans un premier temps, à une recherche à travers l'image de quelque chose que j'éprouve : quelque chose qui est riche en couleurs et qui me fait plaisir à regarder, à sentir.

Avec le sonore, je suis aussi souvent très proche de cette recherche de la couleur. Le matériau de base peut parfois être amené jusqu'à l'abstraction dans son élaboration. Malgré le respect d'une chronologie et d'une temporalité, en termes d'environnements réels, des transformations, parfois majeures et pouvant devenir très abstraites par rapport au matériau initial, sont effectuées. Il est à souligner que très souvent, je construis en n'utilisant que les matériaux sources choisis, c'est-à-dire que *je fais avec*. Par exemple, pour la bande sonore de *Paysages diastoliques*, je me suis limitée à l'utilisation des bandes sources de deux

improvisations de ma voix. Tout le matériau sonore s'est construit à partir de cette seule source.

L'ensemble de ces éléments font partie des actions ayant marqué l'*œuvrement* au cours du *temps d'engendrement*. La dynamique de ces actions a, d'une part, permis de cheminer dans la préparation à l'édification de l'œuvre, et d'autre part, c'est aussi ce qui a appelé une transformation dans mes protocoles pour la deuxième partie. En effet, la compréhension, qui est un passage obligé du processus de recherche-crédation, a provoqué des avancées qui ont radicalement changé ma perspective sur l'*agir*. Il est à souligner que dans ce passage, il y a *transcription*¹²², c'est-à-dire qu'il y a un processus toujours actif dans la transcription de l'expérience en écriture et qui relance l'expérience à venir.

¹²² La *transcription* sera approfondie au chapitre 4.

3.4 LA QUESTION DU CORPS DANS L'ŒUVREMENT

Ma recherche se situe dans l'héritage de questionnements qu'on retrouve chez certains créateurs de la danse, à compter de Cunningham et jusqu'aux performeurs de la Post Modern Dance, dont l'objectif était de trouver «la présence perceptive à un *mouvement pur*» par le biais d'une reformulation radicale des comportements perceptif et moteur contenus dans le geste (Leão, 2003, p. 27).

L'*œuvrement* de *Mosaïque* a reposé sur l'approfondissement des facultés de conscience perceptives du mouvement permettant de développer un travail interdisciplinaire traversé par cette conscience. Cependant, ma démarche se situe à la fois en amont du questionnement de Leão parce que le processus d'engendrement repose en partie sur une étude expérientielle de deux cadres d'exploration du mouvement, le *mouvement authentique* et le *mouvement sensible*. Et, en aval de ce questionnement, parce que je m'intéresse aux conduites générales d'une œuvre interdisciplinaire où converge un intérêt plus large qui m'habite depuis toujours, le mouvement, la cinétique, sous différentes définitions. Par conséquent, je suis tentée de définir mon intention de recherche-crédation comme une apologie du mouvement du vivant. En terme heuristique, je parlerai d'un «étonnement» éprouvé face au vivant, parce que c'est toujours une fascination qui se saisit de moi, à chaque petit détail qui se révèle dans la progression à la fois de la recherche et de la création.

Le rapport établi avec l'œuvre a découlé d'une question de *subjectivité corporelle* : une écoute du mouvement de mon corps sans imposer une forme, une disposition envers ce qui est mon essence. L'essence de soi serait ce que je suis comme «être», du latin *essentia* et *esse* qui a été traduit du grec *ousia* - essence, substance, être (Baraquin, Baudet et al., 2000, p. 106) – et qui se révèle dans une réalité propre, à la fois à l'instant et à ce que je suis au fond de moi-même, c'est-à-dire : mes habiletés, mes incapacités, mes nécessités, mes désirs, mes affects, etc. J'utiliserai ici l'allégorie de la voix, qui n'est pas exclusivement une métaphore sur ce propos, mais qui «est» ce qu'elle «est». La voix est comme une fenêtre sur la personne

parce qu'elle démasque, elle vibre selon l'énergie de la journée, selon les états d'âme. La voix se cache difficilement. Ainsi, la disposition envers ce qui est mon essence est un territoire de dévoilement, de l'invisible au visible, où il y a une recherche de non-censure. Par conséquent, cet enjeu a quelque chose de très près d'une pratique de liberté. Et c'est, en tout premier lieu, la liberté d'être moi-même. Je comprends cela comme un nid de naissance d'où je peux m'extirper de la matrice et me féconder moi-même matrice et cela est porteur d'une très grande confiance. Je peux me laisser aller dans le mouvement et cette permissivité ouvre sur un épanouissement et une émancipation.

Ces conditions portent en elles un approfondissement et un devenir de soi à travers celui de la présence à soi. Dans l'*œuvrement*, cela se traduit par un travail d'éducation des instruments internes¹²³. Il ne s'agissait donc pas de relouer un mouvement inscrit dans une technique de danse ou d'autres pratiques corporelles, même si, pour être très juste sur ce point, on est toujours déjà investi par des gestes de notre culture. La visée était plutôt celle d'encourager la manifestation d'un mouvement personnel, en suivant l'impulsion qui m'habite dans le présent.

Dans le travail en laboratoire des deux médiations corporelles, l'approfondissement de soi a pour effet de provoquer une reformulation de qui je suis, comment je perçois ce que je suis et comment je m'investis dans le geste. Dans ce sens, je suis vraiment dans la filiation des créateurs qui me précèdent. Je suis «sujet» qui traverse l'œuvre parce que je donne la parole à la «connaissance» que je dépiste dans l'expérience de ma *corporéité heuristique* en mouvement et que j'utilise comme vecteur de la création. La notion de *corporéité heuristique* vient ici souligner les valeurs heuristiques qui traversent l'expérience corporelle à la première personne et souligne la détermination des modalités d'action, des attitudes et des postures adoptées comme conditions de la création.

En résumé, l'*œuvrement* est déterminé par ma *subjectivité corporelle* et parfois, par ma *subjectivité du sensible*, où l'essence de moi, quelque chose qui est toujours en gestation,

¹²³ Tels que définis par Bois au chapitre 2.

quelque chose qui est moi, mais qui ne s'est pas encore révélé participe, jusqu'à l'actualisation de l'œuvre, à son devenir.

CHAPITRE IV

DE LA TRACE À LA *TRANSCRIPTURE* : LA QUESTION DE LA TRACE DANS *L'ŒUVREMENT*

4.1 GENÈSE DU CONCEPT TRACE

Je commencerai cette articulation théorique en parcourant le sens que peut prendre le concept de trace. Le jeu de ses définitions fournit différents points d'entrée intéressants qui permettront de cerner les réalités multiples de cette notion, qui est, il faut le dire, ambivalente. À ce propos, Alexandre Serres (2002), maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication, à l'Université Rennes 2, attire l'attention sur le fait qu'on ne doit pas se laisser leurrer par la simplicité d'une définition qui semble laisser peu de place à l'interprétation théorique, car le concept de trace peut engendrer des questions très complexes par sa richesse.

L'étymologie et l'histoire du terme, telles que relatées par Serres (2002) à partir du *Dictionnaire historique de la langue française*, nous indiquent des généalogies intéressantes : le mot trace vient du verbe tracer, ce verbe provenant de l'ancien français *tracier*, lui-même issu du latin *tractiare*, un dérivé de *tractus* (action de tirer, tracé, lenteur), produit de *trahere* (Dubois, Mitterand, Dauzat, 2001, p. 774) (tirer). Ce dernier verbe conduit à un très grand

nombre de termes (traité, traite, trait, tirer, etc.). L'histoire des variations sémantiques que prennent le mot trace, apporte un éclairage sur les définitions déjà évoquées. Vers 1120, la trace désigne l'empreinte ou la suite d'empreintes laissées par le passage d'un homme ou d'un animal, puis d'une chose (vers 1690, on parle de trace de voiture), et chacune de ces marques prise isolément. Un sens figuré de l'empreinte apparaît, vers 1190, avec la notion de «manière d'agir», qui deviendra «l'exemple à suivre» en 1530 (donnant lieu à l'expression «marcher sur les traces de quelqu'un»). Le premier sens de la trace est donc bien l'empreinte, qu'elle soit matérielle ou morale.

Vers 1250, le deuxième sens se définit par une marque, et à l'origine de cela, on retrouve l'égratignure : le terme s'étend pour désigner la marque laissée par ce qui agit sur quelque chose. Cela aboutit, à la fin du 13^{ème} siècle, à ce que la trace comme égratignure prenne le sens figuré de la marque laissée par un événement, avec l'idée «d'impression qui reste de quelque chose», puis «ce qui subsiste du passé» vers 1538, notamment dans la mémoire (en 1679). Ce qui, comme acception plus récente, mène notamment au troisième sens employé pour définir la trace, celui de «petite quantité» (1847) (Serre, 2002).

Le dernier sens apparaît en 1439, c'est celui de la ligne. On y retrouve une transposition de l'idée de trace dans le domaine graphique («faire une trace pour raturer, effacer»). Au 16^{ème} siècle, le sens de trait prend une dimension moderne lorsque «tracer quelque chose» signifie écrire, puis début 17^{ème}, marquer, représenter au moyen de lignes et enfin «marquer le contour» (d'abord en broderie, puis dans divers domaines) (Serre, 2002). Dans le jeu entre théorie et pratique, il est intéressant de prendre conscience que le fait de chercher la trace dans le processus de création implique un geste d'écriture, qui m'aide à me représenter tout le cheminement par la *transcription*. En quelque sorte, l'initiative de saisir le processus de l'œuvre me permet de marquer le contour de la *poïésis* et de pouvoir approfondir ce que cela implique, notamment la dimension d'*œuvrement*.

Pour terminer sur ces considérations étymologiques et historiques, il est à signaler qu'on retrouve une parenté entre les termes trac et trace. Trac viendrait de traquer la trace ou la piste d'un animal, de bagages, ou autres. À cela, on peut ajouter le tract comme feuillet qui

est distribué librement et rapidement et qui est de l'ordre de la nouvelle. Il est question d'une information parfois illicite, parfois anonyme qui peut fonctionner sur le oui-dire et qui sert à la propagande, à la dénonciation ou encore à l'annonce d'un spectacle, d'un évènement. C'est une information qui est éphémère et volatile. C'est aussi un sens qui m'intéresse dans la mesure où je reconnais une cohérence interne avec la métaphore, déjà évoquée, du loup qui cherche à reconfigurer son territoire. Ainsi, dans mon processus de recherche-crédation, ce qui est introduit par une intuition, une piste flairée, a pour effet d'initier le *traquage* de cette aperception.

Comme on a pu en prendre conscience, la définition de trace comporte un potentiel de questionnements complexes et non dépourvus de richesse. Dans ce qui suit, on observera trois difficultés relevées par Serres (2002) qui contribuent à la complexité de ce concept.

4.1.1 Quelques complexités de la notion de trace

La première difficulté apparaît sur le plan sémantique, dans «la quadruple acception courante, telle qu'elle apparaît dans les dictionnaires» (Serre, 2002). La définition de la trace se présente comme suit : (1) une empreinte, ou «une suite d'empreintes sur le sol marquant le passage d'un homme, d'un animal, d'un véhicule (Merlet, 2005)», (2) l'empreinte pouvant être prise au sens figuré ; une marque laissée par une action, un événement passé, un coup, avec pour synonyme indice et reste. Cette définition peut aussi englober ce qui, dans la notion d'empreinte, désigne, en psychanalyse, une fixation irréversible de l'animal nouveau-né face au premier objet d'un besoin instinctuel, qui est à l'origine de certains de ses comportements instinctifs ; (3) une quantité infime ; et enfin (4) en géométrie, un lieu d'intersection avec le plan de projection.

J'ajouterai à la première dimension quelques nuances qui ne sont pas proprement mentionnées par Serres (2002) dans son texte. Il s'agit de la trace fossile qu'on retrouve en géologie. Cette trace figure quelque chose qui a été, qui a vécu et marque le lieu où cette vie s'est arrêtée. Ainsi, il est plutôt question d'une empreinte de très longue durée, animale ou

végétale, «ayant vécu ou existé dans une ère passée, conservée dans des dépôts sédimentaires par enfouissement ou infiltration¹²⁴». Ces références au fossile, à la sédimentation, à l'enfouissement ou à l'infiltration, peuvent apporter quelques éclaircissements sur la récupération des traces.

La deuxième difficulté est plus subtile, elle concerne le référent du terme : la trace est d'une diversité incalculable, ce qui rend impossible toute tentative de classification. La trace est toujours trace de quelque chose, elle ne se définit donc pas par elle-même. À cet effet, elle existe par rapport à autre chose (événement, être, phénomène) et cela implique qu'elle est de l'ordre du double, voire de la représentation. Ainsi, son sens est déterminé par le déchiffrement qu'on en fait. Elle dépend donc du regard qu'on pose sur elle pour se définir. On pourra noter, ici, que cela rejoint l'effort même de l'observation qui est faite pour acheminer la recherche doctorale. Il y a d'ailleurs un lien à faire avec l'idée du type de recherche dans laquelle je me suis investie, dont l'objectif ne repose pas sur une grande vérité pour tous, mais plutôt sur une cohérence d'énoncé, organisée en toute subjectivité. Par conséquent, cela constitue une difficulté à la caractériser ainsi qu'à l'inventorier parce que tout peut devenir trace de quelque chose. Ainsi, Serre (2002) souligne que « La trace se tient à cheval entre la réalité sensible, matérielle, et la réalité symbolique, comme l'a montré la sémiotique de Pierce ».

La troisième difficulté dont Serres (2002) fait part, c'est la rareté de la réflexion sur cette notion tant du côté de la philosophie que dans les sciences humaines. En effet, on a peu réfléchi sur la notion de trace pour elle-même. On la retrouve généralement à l'occasion du «détour d'une réflexion sur un autre objet : la mémoire, l'histoire, l'écriture, la technique...». Au dire de cet auteur, il semble que Jacques Derrida (1967, pp. 96-111) ait été le premier à avoir «élaboré une véritable "pensée de la trace" et à lui avoir conféré un statut philosophique avec le projet de "grammatologie"». Enfin, deux autres auteurs ont, plus récemment, apporté des perspectives stimulantes à ce sujet Paul Ricoeur (2000, pp. 209-230) et Carlo Ginzburg (1989, pp. 139-180).

¹²⁴ *Dictionnaire Antidote Prisme* 1993-2005.

Une autre vision de la trace se retrouve dans le processus d'extériorisation de soi qui comporte une dimension d'expression. À cet effet, la voix qui est, par définition, la «forme que prend le verbe, suivant que l'action est accomplie par le sujet ou subie par lui¹²⁵», agit à tout le moins métaphoriquement. Dans mon itinéraire de création, la voix a été un matériau récurrent du laboratoire de mouvement¹²⁶. Par exemple, certaines relations ont été faites entre la voix, la langue, les doigts et les mains. Ainsi, à maintes reprises, la voix a favorisé l'extériorisation d'une expression personnelle qui venait me surprendre et me relancer. L'effet produit a été comme si la vocalisation agissait sur la capacité de me percevoir dans un premier temps, et de me transformer dans un deuxième temps. Voici ce qui a été noté dans mon cahier de travail le 18 juillet 2006 :

On peut dire que la voix rend le geste plus bavard aussi. Le son, la phonation donne un rythme qui apporte un support à mon mouvement. Il y a une épaisseur qui se construit avec la voix sur laquelle je trouve des appuis, mais aussi une certaine humeur ludique.

Il est difficile de ne pas évoquer les itinéraires de création ayant inspiré le livre romancé de l'anthropologue Bruce Chatwin (1988). En effet, il y a en Australie «l'existence du labyrinthe de sentiers invisibles sillonnant tout le territoire australien». Ce sont des sentiers chantés connus des Européens sous le nom de *songlines*, «itinéraires chantés», «pistes des rêves» et des aborigènes sous le nom «d'empreintes des ancêtres» ou de «chemins de la loi» (Chatwin, 1988, p. 11).

Ces itinéraires sont des sentiers de création et en cela, ils font partie des mythes aborigènes dans lesquels on raconte que des êtres totémiques légendaires auraient parcouru tout le continent du *Temps du Rêve*, et en chantant le nom de tout ce qu'ils avaient croisé en chemin, ils avaient fait venir le monde à l'existence (Chatwin, 1988). Cette croyance aborigène a donné lieu à des *walkabouts*, qui sont de longues errances réalisées par les aborigènes au cours de leur existence à travers l'Australie. Sans crier gare, ils peuvent quitter leur emploi en laissant tout en plan, et, revenir quelques jours, quelques mois, voire même, quelques années après (Chatwin, 1988).

¹²⁵ *Dictionnaire Antidote Prisme* 1993-2005.

¹²⁶ Cet aspect sera approfondi dans le cadre pratique.

Ce qui est intéressant dans ce phénomène, c'est que pour ce peuple, la terre existe en premier lieu sous la forme d'un concept. Elle doit ensuite être chantée pour pouvoir dire qu'elle existe concrètement. En d'autres termes, ce que Chatwin (1988, p. 28) souligne, c'est qu'exister implique d'être perçu, le fait de nommer renvoie à l'importance *du voir* du verbe, la parole qui donne existence, c'est une certaine manière de baptiser la terre. Mais pour ma part, ce qui me touche surtout, c'est l'incarnation de l'itinéraire, dans la perspective où, d'une part, le chemin est véritablement parcouru et, d'autre part, dans le fait que la cartographie des lieux est distinguée par les nuances de ce qui est chanté. Un lien est aussi à faire avec la façon dont Bois (2001, CD) établit que la mémoire surgit de la perception. La mémoire du territoire, pour pouvoir devenir telle, doit avoir été captée par la perception. Cela fait écho à la façon dont j'ai entrepris la création de *Mosaïque* où je constate que la voix, souvent un sentier invisible, m'a permis de traverser les étapes d'échafaudage et d'édification du projet.

Ce phénomène aborigène est aussi très éloquent quant à l'appropriation et la reconnaissance de l'existence de leur territoire qui se fait dans une globalité de l'être. Il y a un concept du territoire, mais celui-ci demande à être incarné, à partir de cela, il y a une mise en mémoire – un *engrammage*. L'action apparaît essentielle dans ce processus, le territoire doit être marqué par des pas et des sons et la prise de possession et de connaissance de l'espace passe par le processus de nommer. Il se trouve une analogie avec cela dans ma démarche, dans le fait que j'ai mis en place une structure protocolaire me permettant de me faire une mémoire d'un territoire qui est celui de mon *œuvrement*. Ce territoire que je cherchais à connaître impliquait de développer un *agir* créateur qui s'incarne dans une conscience qui prend lieu dans ma subjectivité corporelle. Il était donc question d'apprendre une mise en action d'une telle dimension de la subjectivité par une re-connaissance des lieux, à travers des conditions d'action spécifiques, pour qu'elle devienne une topographie intégrée. Bref, tout cela devient un aspect de l'itinéraire de la création *Mosaïque*.

4.2 LA *TRANSCRIPTURE* (FRANCE PEPIN): PROPOSITION D'UNE EXTENSION DU CONCEPT DE LA TRACE

Tout comme les itinéraires chantés évoqués par Chatwin, l'entreprise doctorale peut être comparée à une longue errance. Il m'apparaît que la recherche-crédation telle que je l'ai abordée est une tentative de cartographier un sentier invisible, mais aussi inconnu qui se révèle au fur et à mesure de la production et de la recherche. L'invisible, le non encore visible dans le sens où ça n'avait jamais été conscientisé auparavant. En effet, se mettre à l'écoute d'une médiation corporelle heuristique pour faire le voyage de la création a été une déambulation à travers la dimension somatique de moi-même. Cela m'a fait prendre conscience de mon rapport à moi-même et de ce qui permet mon rapport au monde. Dans cette démarche vers une unité de l'être, la voix, comme le mouvement, a souvent tenu un rôle important dans le débroussaillage du chemin parce que son exploration implique la découverte de lieux de soi-même.

Comme premier point, je m'attarderai à parler des différents phénomènes qui caractérisent l'expérience de l'*œuvrement*. Il s'agit, en quelque sorte, de repérer les qualités ou encore les modalités de l'*agir* qui entrent en ligne de compte dans cette expérience et qui sont à même de laisser des traces dans le matériau de l'œuvre et dans celui de l'écriture de la thèse.

4.2.1 Les quatre soucis fondateurs

L'*œuvrement* de *Mosaïque* est marqué par la conscientisation de quatre soucis ayant transformé mon approche de la création. Ces quatre soucis ont évolué sous l'influence de deux types de médiations corporelles¹²⁷.

Le premier souci a été celui d'établir un point de vue subjectif. Par cette facette, j'ai entrepris de m'inscrire dans une unité corps-esprit, c'est-à-dire en cherchant à saisir le rôle du corps dans l'*agir* créateur. Le deuxième souci repéré est très entrelacé avec le premier. Il concerne l'attention portée sur le mouvement corporel. C'est ce qui a donné lieu aux laboratoires à médiation corporelle. Il s'agissait de retrouver l'origine du mouvement, de porter attention aux qualités de l'*agir*, de faire une apologie du vivant. Le troisième souci important se rattachait aux différents aspects de la temporalité, il concerne un peu plus les effets qui se donnent à travers l'œuvre. Il s'agit ici plus spécifiquement de la signature esthétique qui finit, quoi qu'il en soit, par définir une signature qui m'est propre. En d'autres termes, ma façon de créer est caractérisée par des jeux de temporalité et la conscientisation de ce phénomène m'a amenée à réfléchir sur le temps et a fait en sorte que des fragments de l'œuvre se sont développés dans la foulée de cette réflexion. Enfin, le quatrième souci fondateur concerne le désir d'explorer ensemble les différentes disciplines qui jalonnent mon parcours d'artiste. Ce souci a donné lieu à une redéfinition de mon territoire d'artiste, une reterritorialisation.

Comme il a été souligné précédemment, les soucis de l'*œuvrement* ont évolué sous l'influence des deux explorations en mouvement : l'approche du *mouvement authentique* et l'approche du *mouvement du sensible*. Ces deux médiations corporelles ont déterminé différents phénomènes qui consistent à engendrer des processus de soi. Chacune à sa manière, ces médiations corporelles m'ont permis de m'impliquer dans l'*œuvrement* en tant que *subjectivité corporelle*. À partir de cela, graduellement, une plus grande partie de moi est

¹²⁷ Je rappelle qu'il s'agit du *mouvement authentique* et du *mouvement du sensible* (la méthode Danis Bois).

devenue investie dans l'exploration. C'est-à-dire que mon engagement s'est accru au fur et à mesure de l'*œuvrement* et de la réflexion sur celui-ci, dans ce qui a été une implication prolongée sur une longue durée. Cela a eu pour effet de me permettre d'intégrer certains phénomènes vécus et aussi d'évoluer en fonction de ceux-ci, notamment à travers le phénomène de l'attention et par prolongement, celui de la présence.

L'*œuvrement* est à placer également sous l'influence de ma posture heuristique. À différents niveaux, les valeurs qui caractérisent cette posture opèrent une détermination sur la création. Pour les resituer, il s'agit de la subjectivité, de l'intuition, de l'invention, de la liberté, de la confiance et de la découverte. Il est à remarquer que la valeur de la subjectivité recoupe mes soucis fondateurs. Ma posture heuristique, de même que les phénomènes de l'attention et de la présence constituent des éléments qui auront été *transcriptés*¹²⁸ dans l'œuvre. C'est-à-dire qu'ils sont des éléments ayant un potentiel transformateur. Il en résulte que leur apport transforme la structure même de ma pensée dans la mise en relation entre le vécu et la réflexion sur celui-ci. Par conséquent, cela a des effets sur mon *agir* global, c'est-à-dire autant dans mon quotidien que dans l'acte de la création artistique.

Pour parler de mon expérience d'*œuvrement* en tenant compte des différents aspects qui influencent celle-ci, j'élabore dans ce qui suit la définition d'un terme nouveau – la *transcription*. En effet, le parcours méthodologique de cette thèse-crédation m'a sans cesse ramenée à l'exercice rigoureux de clarifier les différents phénomènes reliés aux actions que je pose. Ainsi, j'ai pu observer qu'il y a une écriture de l'expérience qui entre en jeu. Face à ce phénomène, j'ai senti le besoin d'établir la fonction de ce passage parce qu'il s'opère, selon moi, une transformation qui est déterminée par le passage de l'expérience à l'écriture, de l'*agir* à la pensée et *vice versa*.

¹²⁸ La notion de *transcription* sera approfondie dans ce qui suit.

4.2.2 La transcripture : une définition

Je m'attarderai donc ici, à «l'écriture» de l'expérience ayant laissé des traces à même le matériau de l'œuvre – la *transcripture*. Ce terme est une contraction de deux termes, transcription et écriture. Comme il a été exposé en introduction, le terme *transcripture* me permet de singulariser ce phénomène de l'*œuvrement* par ce qui le définit : le préfixe *trans* comporte la notion de changement, de transformation et aussi celle de chevauchement et de quelque chose qui traverse. Le radical *script*, vient du latin *scriptura* qui renvoie pour sa part à l'écriture et enfin, le suffixe nominal *tura* intervient dans le sens où il y a une action effectuée, *un être en train de* ou encore le résultat d'une action. Il y a donc en premier lieu la dimension active de l'agissement, et il y a une autre dimension qui est celle d'une codification qui comprend le passage d'un état à un autre. Ainsi, je fais référence, par ce terme, à la notion de transcription où il s'agit, d'une part, de copier une expérience. Mais qui, d'autre part, implique que l'expérience, qui était du domaine du vécu, est communiquée dans une autre codification qui est une forme d'écriture, matériau de l'œuvre ou encore matériau de la thèse.

La distinction faite entre la notion de *transcripture* et celle de transcription découle du fait que dans la transcription de l'expérience, il y a une conversion qui s'opère et qui institue quelque chose d'autre. La *transcripture* permet donc de rendre compte d'un niveau supérieur rencontré qui n'est pas seulement le fait de transporter ou de reporter l'expérience, mais où il s'agit de transformer. Je souhaite, par conséquent, tenir compte du fait qu'un nouvel état est impliqué dans le fait de transférer une expérience dans autre chose qui est un matériau de l'œuvre ou de la thèse. Selon mon expérience, une compréhension se joue dans le passage d'un état à un autre et celle-ci marque et transforme à partir de ce qui est une forme de conscientisation, comme je l'ai parfois constaté, cela apporte une épaisseur.

L'écriture, qui est la deuxième notion à laquelle je fais allusion dans le terme *transcripture*, renvoie à une représentation de l'expérience, de ma pensée ou de ma parole. C'est l'encodage qui me permet de livrer mon propos et c'est aussi l'action qui est effectuée

lorsque j'écris. En outre, c'est ce qui définit la manière dont je fais les choses, et qui est propre à moi. Encore une fois, ce qui distingue ces deux notions, c'est que bien qu'il y ait la production d'une trace qui me définit et qu'il est question de son effectuation, il demeure que la *transcription* implique une transformation, elle détermine une force agissante. Ainsi dans l'écriture, il est question d'une pure trace, tandis que dans la *transcription*, il y a une force de transformation.

La *transcription* n'est donc pas littéralement une transcription de l'expérience, mais elle implique une action encore agissante. C'est, en quelque sorte, l'expérience qui continue de s'expérimenter durant le processus de l'écriture. Elle a pour effet de permettre de porter l'expérience un peu plus loin par la compréhension qui en ressort. La *transcription* souligne, par conséquent, une dimension de processus qui aboutit à dévoiler la connaissance issue de l'*œuvrement* de *Mosaïque*.

Je reconnais deux grandes fonctions à la *transcription*. La première fonction est celle de produire une trace qui permet de convertir l'*œuvrement* en mots pour qu'il soit accessible à d'autres. Par exemple, c'est la trace que j'inscris en écrivant la thèse et qui devient alors document de l'œuvre, archive. Dans ce cas-ci, ce n'est pas une trace qui est un matériau de l'œuvre, mais c'est ce qui contribue à témoigner du parcours de l'*œuvrement*. Cette *trace-anamnèse* – qui se remémore – me permet de réfléchir en bout de course. Sans doute le fait que ma réflexion se situe dans une perspective de recherche sur la création, fait qu'il y a encore une rafale d'effets qui se manifestent dans ce temps de *transcription*. Par conséquent, je comprends que l'expérience ne s'est pas arrêtée à l'événement d'actualisation de l'œuvre, mais qu'il y a encore une transmission qui vient de ce que l'œuvre inscrit encore, parce que j'y réfléchis, une sorte d'*engrammage*, à partir duquel je suis en condition de découvrir le sens que la transmission apporte à ma vie. C'est-à-dire qu'il y a encore une part de transformation à venir qui surgit de la compréhension dans l'immédiat de l'écriture, ce que l'écriture m'apprend encore sur l'expérience et que je n'avais pas encore pu amener à ma conscience. Ce qui fait que, d'une part, il y a une sorte d'accordage entre le corps et la pensée (de l'expérience du mouvement à la connaissance que ce mouvement produit). Et que, d'autre

part, il y a dans la réciprocité des effets, ce qui permet que le devenir advienne, une connaissance qui émerge du processus de la *transcription* dans la thèse.

La deuxième fonction de la *transcription* se joue dans le fait que des retours réflexifs ont engendré une transformation de ma pratique. Dans ce cas-là, il est question d'une trace directement agissante sur le matériau de l'œuvre, elle induit des transformations dans la pratique en fonction de mon agir, c'est la *trace-agissante* qui fait qu'au cours de la recherche-crédation, la réflexion sur ma pratique a engendré une transformation de celle-ci.

4.2.3 Le processus d'émergence de la trace à venir

En abordant ce thème du processus d'émergence de la trace à venir, je me retrouve au cœur de ma question de recherche. Comme il a été vu, le concept de la trace pour elle-même, n'a pas été clairement abordé dans la littérature spécialisée (Serre 2002). Toutefois, je souhaite, quant à moi, soulever la question de la préservation de l'émergence créatrice lorsque celle-ci est actualisée dans une œuvre. Et notamment dans une œuvre qui place en son cœur l'audio-visuel comme le fait l'œuvre *Mosaïque*. L'image, le son et des effets de la mise en forme constituent la trace de l'achèvement d'un itinéraire, témoignant ainsi de l'émergence dans le «feu de l'action».

Est-il possible pour le spectateur d'accéder à la survivance de cette émergence à l'échelle scénique? Si l'œuvre porte avec elle, sur fond de trace, le processus d'émergence d'un *ayant été*, elle transporte également une *trace advenir*¹²⁹. En revisitant l'œuvre, une fois celle-ci accomplie, et en procédant à une analyse herméneutique¹³⁰, la trace livrera ses implicites encore dynamiques liés au processus d'émergence et donnera lieu à de nouvelles compréhensions de l'œuvre. Je me trouve confrontée à trois enjeux de nature distincte : la

¹²⁹ Cette notion que je forge, la *trace advenir*, renvoie à tous les possibles compris dans les interprétations variées du public et dans l'inspiration qu'elle peut véhiculer. Et par conséquent, elle renvoie également à son influence dans la mise en action d'autres projets.

¹³⁰ Qui sera présentée au chapitre 7.

saisie de l'émergence créatrice, la cristallisation sous forme de trace, et enfin, l'herméneutique de la trace.

Il s'agit ici d'un questionnement qui examine le processus de création dans son ensemble. Qu'est-ce qui a tenu dans le temps et qui est issu du phénomène de l'engendrement de l'œuvre et comment cela s'inscrit-il dans l'œuvre? Ce questionnement porte l'attention sur les matériaux. Comment mettre en lumière le processus d'extériorisation de soi à travers l'artéfact que constitue l'œuvre *Mosaïque*? C'est un questionnement plus concerné par l'œuvre. Le développement de la notion de trace dans la recherche répond en fait directement à cette dernière question, c'est-à-dire que poser la question de la trace, met en place, les outils nécessaires pour y répondre.

La saisie de mon processus de création passe par différentes étapes dont la plus englobante est celle de chercher les traces que la médiation corporelle heuristique a inscrites dans l'œuvre *Mosaïque*. Ce cheminement est une tentative de mettre en lien les différentes étapes du processus afin de saisir ce qui a perduré d'un bout à l'autre. Cela ne peut se révéler avant d'avoir parcouru tout le chemin, ainsi, la question se pose : comment se construit une trace dans l'*œuvrement*? Je cherche à saisir la trace qui est en devenir dès son émergence. Et du coup, la découverte de ces traces constitue un intérêt en soi.

La définition de trace que j'adopte pour mon travail de recherche tient compte, en grande partie, du sens premier de trace, sur le principe de l'empreinte ou la suite d'empreintes qui marquent un passage. Dans le cas de mon travail, il sera surtout question du passage d'une action ou d'un état subjectif. Plus spécifiquement, après avoir porté mon attention sur la façon dont je fais ce que je fais, il s'agit de voir de quelle manière cet *agir* laisse une empreinte. Non pas comme un exemple à suivre, mais pour saisir l'influence qui persiste au bout du geste de la création de *Mosaïque*.

Il s'agit donc de chercher à saisir quelque chose s'étant inscrit comme mémoire et ayant laissé un indice. En d'autres mots : comment ces processus de soi deviennent matérialisation, comment s'opère leur transposition dans la matière? De ce fait, la notion de

trace prend toute son ampleur : en effet, un questionnement se développe en fonction du processus de création entendu comme «la technique inventant l'homme, l'homme inventant la technique» pour reprendre l'expression de Stiegler (1994, pp. 145-187). C'est-à-dire que la question de la technique, du processus, se confond avec celle de la trace (Serres 2002, Didi-Huberman 1997, Stiegler 1994, Derrida 1967, et à travers ceux-ci Leroi-Gourhan 1945).

Au-delà de la trace elle-même, une présence à l'*œuvrement* participe à l'inscription. Il y a une forme de lucidité perceptive de l'immédiateté qui influence la trace. J'ai le sentiment que la conscience en acte donne du «poids» à la trace ainsi qu'une amplitude subjective capable de traverser la temporalité objective. De plus, il m'apparaît que la saisie immédiate de l'émergence influence le devenir de la trace et permet de nouvelles orientations en temps réel de ce qui se fait trace. Il y a donc «habitation» de l'instant de création.

Je crois qu'il y a un retour de l'œuvre, dans le sens où, peu importe le geste posé, cela a un impact sur mon devenir, parce que cela inscrit une mémoire, une façon de faire, une façon d'être. Pour donner un exemple de ce dont il est question, je me réfère à un extrait du poème du 18 avril 2005, dans lequel une sorte de prise de conscience de la façon dont le travail à médiation corporelle a pour effet de renouveler ce que je suis. On retrouve ainsi un écho de réciprocité entre ma manière d'être dans l'instant de création, dans l'émergence et la trace qui n'est encore qu'une esquisse, une trace qui se dessine plus que je ne la dessine :

[...]/ Reconnaître en soi / Les couleurs de la vie / Trouver les pas /
Marquer les circuits / Réinventer les conduits / Ne pas abandonner / Reconnaître le
bizarre / Que je suis / Toujours changeante / Rimes du cœur / Nacelle du joueur
d'espace / De l'en dedans et de l'en-dehors / Mais aussi, de non-lieux / Parcourir l'in-
connu / De l'in-conscient / Mais à dessein / D'être et d'exister / Et non pas disparaître
/ Le jeu d'apprendre /

Ré-inventer / J'éclaire une sonorité insolite / J'harmonise une dissonance / Je
cherche une clef / Qui n'a pas été frottée / à toutes les portes du désert / Je cherche
une clef pour pénétrer le ciel, / La terre et les rivières / Et les odeurs de fleurs et de
sapinage / Je suis une forêt canadienne / Dans l'âme et dans le corps, dans mes mots
et au-delà. / Je suis traversée par les saisons / Et j'ai la plasticité d'adaptation / Ma
pensée se révolutionne /

Par la Sagesse, la Sapience de l'expérience / Interrogée, / Elle me renvoie / À moi-même / Mais jamais la même / Elle me renvoie / Au noyau de l'existence / Instable, mais perméable / Malléable, capable / Mon cou se détend / Dans une gestuelle douce d'écoute / Mon équilibre se forme / Sous mes pas francs / Mes pensées évoluent / Dans la confiance du chemin / Mais dans la rigueur du processus / Il y a sans cesse adaptation / Il y a sans cesse découverte / Il y a peut-être le soleil / Et la nuit et le rêve / Et le vivant / Je me ren-contre / Je me ren-voie /

Dans la première partie de l'extrait, il y a une prise de conscience du fait que le renouvellement émerge d'une reconnaissance de soi, peu importe que ce soit bizarre ou changeant. L'objectif du travail d'abandon, de *réceptivité active*, se fait dans une confiance. C'est une façon d'apprendre, mais aussi il y a la reconnaissance d'un apprentissage impliqué, qui demande un effort d'attention, d'écoute, d'observation et d'adaptation.

Dans la deuxième partie du poème, le renouvellement passe par quelque chose d'insolite qui permet de trouver ou re-trouver l'essence de soi métaphorisé par la nature. Il y a toujours invention dans la pensée qui est révolutionnée dans les conditions de confiance et de rigueur de l'expérience corporelle.

Me rencontrer, c'est aussi me découvrir nouvelle, c'est prendre conscience que le cheminement me renvoie finalement à moi-même. Il est intéressant de ressentir, à travers la trace poétique, comment «l'épaisseur anthropologique» est miroitée par ce qu'elle reflète de l'expérience aperçue en conscience qui mène à la transformation de soi, à la ré-invention dans le devenir de l'humain que je suis. Finalement, c'est un retour du geste de l'*œuvrement*, qui dans la rigueur du processus révèle, dans ce cas-ci dans un matériau poétique, ce qui me construit, ce que je découvre, mais aussi ce qu'il me permet de comprendre dans la «verbalisation» de l'écrit sur l'expérience. L'expérience porte déjà en elle-même le germe de la compréhension qu'il m'est nécessaire de mettre à jour. Ce qui me frappe encore, c'est que le poème est dans ce cas *transcription* de l'expérience à médiation corporelle et qu'il témoigne toujours de l'expérience en tant que telle, mais plus encore, il la relance par la compréhension qu'il comporte. Je reconnais dans tout ce cheminement qu'il n'y a pas de plus grande rigueur que de suivre l'imprévisible force de créativité.

4.3 LA TRACE DANS L'ŒUVRE ACTUALISÉE *MOSAÏQUE*

Pour bien délimiter le sens que je retiendrai de la trace dans l'œuvre, on doit d'abord comprendre que le vocable «empreinte» est tout autant utilisé, il n'est pas évacué. Mais en dépit de cela, pour la définition exhaustive d'une théorisation, je n'ai pas privilégié ce terme auquel j'ai préféré celui de trace. En cela, mon choix est d'abord et avant tout relatif au référent. En effet, l'empreinte, dans sa définition, est une marque, en relief ou en creux, produite par la pression d'un corps sur une surface. Au figuré, c'est l'idée d'une marque durable et distinctive.

Ainsi, nonobstant l'interchangeabilité des termes (trace et empreinte), j'ai choisi de me référer principalement à celui de trace parce que, dans le propos global, j'aurai à désigner quelque chose qui se révèle parfois de façon ténue, qui ne se distingue pas nécessairement. Une différenciation qu'on peut effectuer entre les deux vocables réside dans le fait que : là où la trace s'estompe, l'empreinte perdure. La trace est là pour parler de quelque chose qui s'est empreint, mais qui n'a pas nécessairement laissé de marque visible, en relief.

La trace rend compte d'une éphémérité, d'une volatilité. À cet effet, deux mouvements progressent dans des sens différents qui font que l'empreinte perd de sa forme, qu'elle se transforme : il y a une dissolution dans le temps, une évanescence, et il y a son contraire, une fossilisation qui dans le temps conserve des marques. La trace m'apparaît plus pertinente pour remédier à l'éventualité où des éléments apparemment voilés demanderont à être déchiffrés. Dans ce sens, la trace donne aussi la possibilité de nommer une certaine part de l'invisible. Ce sémantisme qui origine de Peirce¹³¹ (1978) est ce qui a permis à Ginzburg (1989, 139-180) de développer un paradigme qu'il nomme indiciaire. La trace est entendue dans cette théorisation comme indice, comme petite quantité, comme détail. Mon dernier argument pour ce choix, c'est que de toute façon, la notion de trace est plus large que celle d'empreinte (Serres 2002). Ainsi, comme il est souligné par Ricoeur (2000, p. 15) :

¹³¹ Voir p. 170 - point 4.3.1.

L'hypothèse – ou mieux l'admission – de l'empreinte a suscité au cours de l'histoire des idées un cortège de difficultés qui n'ont cessé d'accabler non seulement la théorie de la mémoire mais celle de l'histoire, sous un autre nom, celui de la trace.

Dans mon projet de saisir mon processus de création, d'autres aspects que le sens premier du terme trace seront pris en compte, parce que dans le fait de chercher la trace il y a quelque chose de l'ordre de la reconstruction, cela implique d'essayer de retracer le chemin parcouru de l'*œuvrement*. La mise en forme de l'œuvre a été déterminée par ce qui a été retenu dans la mémoire, les vestiges issus de la médiation corporelle qui marquent le geste de création. C'est une construction et une reconstruction du geste parce qu'il n'est plus exactement le même. Il contient ce qui est *engrammé*, mais dans la mesure où la mémoire ne se souvient que partiellement. En effet, la mémoire est en cela partielle parce qu'il y a de nouveaux choix qui sont opérés dans la re-construction.

L'initiative de construire un processus de création sur une «forme de l'*agir*» pour reprendre l'expression d'Ernst Cassirer (1930, p. 83), est d'imprégner le geste (Didi-Huberman, 1997) d'une mémoire qui apparaît dans le temps. Cela s'accomplit par le recours à un effort de perception qui parachève le développement de l'attention à l'écoute dans un mode où d'autres sens sont mis à contribution et plus particulièrement en fin de parcours de la création de *Mosaïque*, le sens *du sensible*. En bref, cet aspect peut se définir comme une *attention perceptive multisensorielle*.

Cette stratégie se trouve justifiée, encore une fois, dans ce que Bois (2001, CD) souligne à propos de la mémoire, à l'effet qu'elle se construit à partir de la perception. Dans cette condition, je constate un phénomène d'invention qui passe par un développement, dans une certaine mesure, technique ou, plus spécifiquement dans mon *œuvrement*, protocolaire. En effet, il s'agit de la mise en place du processus de travail à médiation corporelle dont la visée est d'aller vers une subjectivité corporelle, d'établir et d'intégrer un statut de la subjectivité où il y a une unité corps esprit. C'est-à-dire que la médiation corporelle est ce qui permet de développer une mémoire perceptive aiguisée à l'écoute de ce que je suis, et de construire le rapport à soi. Par conséquent, cela me ramène au fait que la question du

processus se confond avec celle de la trace (Derrida 1967, Stiegler 1994 , Didi-Huberman 1997, Serres 2002, et à travers ceux-ci Leroi-Gourhan 1945 et 1964). La trace de l'expérience se définit dans le fait que le processus peut se déployer à partir du résidu qu'elle laisse si infime soit-il. Il y a une trace qui se trace parce que la mémoire se creuse à partir de cette inscription, l'expérience faite crée un précédent, un premier pas de la trace.

4.3.1 Différentes natures de traces

On retrouve la *trace comme écriture*, avec la trace écrite, la traçabilité, le traitement et les outils de traitement des traces. Signature, inscription, passage. En effet, je serai amenée à faire apparaître ce qui constitue mon écriture dans l'œuvre, c'est-à-dire les effets recherchés dans la vidéo – ralenti, coloration d'image, etc. ou encore les qualités d'attention portées à ma présence scénique, dès lors que cette trace s'applique à répondre à ma question de recherche. Par exemple, certains ralentis sont utilisés pour reproduire mon éprouvé d'émergence créatrice.

Il y a également la *trace comme indice*, qui me permettra de relever tous les petits signes imperceptibles et de mettre en relief des détails infimes, mais qui pourtant participent au sens de l'œuvre. Par exemple, dans la vidéo *Prélude*, on a trois apparitions différentes du masque. Ce détail est entendu comme l'anticipation d'une métamorphose : c'est-à-dire un passage qui permet l'accès à l'inconnu, une sorte d'insolite, ou encore à l'invisible, ce qui, par la suite, permettra à cette métamorphose d'être révélée dans le visible. Du côté de la sémiotique, Peirce (1978, p. 32) a effectué une distinction entre l'icône, l'indice et le symbole pour parler du signe. L'*icône* a un rapport de ressemblance avec la réalité à laquelle il renvoie. En l'absence de son objet, il ne perd pas sa nature de signe. L'*indice* est, pour sa part, réellement «affecté» par son objet, il est conséquence : il indique la présence de son objet dans un rapport très proche, dans une *contiguïté* avec l'objet¹³². En l'absence de son

¹³² Il semble que Peirce se soit inspiré des trois principes de connexion entre les idées de Hume : la ressemblance, la contiguïté et la causalité. En se questionnant sur les qualités physiques des corps (élasticité, répercussion du mouvement, gravité...), Hume en arrive à nier toute «connexion connue

interprétant l'indice ne perd pas sa nature de signe. Le *symbole*, compris en tant que signe linguistique, résulte d'une convention socio-culturelle, d'une habitude mentale. Son objet et son interprétant sont nécessaires afin qu'il conserve sa nature de signe. L'appartenance catégorielle tend à dépendre de l'expérience collatérale de son utilisateur car comme le souligne Peirce (1978, pp. 118-119) «Des analyses apparemment contradictoires peuvent être faites avec cette méthode par des esprits différents, du fait qu'il est impossible de se conformer strictement à ce qu'elle requiert». Un étant n'existe que pour la conscience qui l'appréhende¹³³.

Une autre nature de trace est la *trace mémoire* : il s'agit ici de ce que l'*agir* crée comme mémoire. Par exemple, l'*essai Prélude* réalisé en 2001 a permis d'*engrammer* la mémoire d'une interdisciplinarité dans ma pratique. Elle crée un précédent qui a marqué le parcours de l'œuvre *Mosaïque*.

Et enfin, la *trace archive* qui concerne tout ce qui témoigne et qui devient un document daté. Par exemple, le dvd de l'œuvre actualisée *Mosaïque*, sur lequel portera mon analyse, est une archive.

4.3.2 Trace poétique corporéisée en scène

Comme le fait remarquer Didi-Huberman (1997, p. 24) : «l'artiste aujourd'hui continue spontanément, comme autrefois, de privilégier les extrémités de son corps – tête, mains, pieds – en tant qu'objets ou en tant que vecteurs d'empreinte». L'œuvre *Mosaïque* est une production interdisciplinaire qui, dans sa phase d'accomplissement, est destinée à convoquer le public. Je marche, je danse, j'émetts des sons, dans une atmosphère de lenteur, garante de l'harmonie entre le continu et le discontinu. Tel est le jeu de l'interprète qui œuvre

entre les qualités sensibles et les pouvoirs cachés [du corps]». Hume, David. 1983. *Enquête sur l'entendement humain*, tr. fr. André Leroy, 1947; tr. rev. Michelle Beyssade. Paris : Flammarion. p.93.

¹³³ Guinard, Patrice. «Analyse critique de la Sémiotique de Peirce et justification ontologique du concept d'impressionnal», in *Concepts* N° 2, Mars 2001, Belgique : Éditions Sils Maria asbl. ISBN : 2-930242-25-6.

à amplifier la trace de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, une trace qui ne se donne pas à voir à première vue, et qui pourtant est inscrite dans la temporalité de mon corps. Dans le poème qui suit, il est question de cette qualité de trace née d'une rencontre entre une présence et un corps *sensible* et poétique :

Tête, bras, épaules / Mes émotions m'habitent ou plutôt me hantent / J'ai mal d'aimer / Je suis un bloc figé / Tête, bras, épaules / J'ai froid / D'un cœur oublié / Et d'un corps sensible / Laisser courir la micro structure du temps / Laisser pénétrer le petit à petit / De la tête, des bras et des épaules / Les étoiles entrent en vain pour trouver le chemin / Je me sens perdue / Il y a plus loin à descendre, / On n'est pas au bout du méandre du papillon blessé / Mes mains se réchauffent et mon cœur s'allume / Mais seulement toi, très lentement / Me pénètre / Seulement toi et très doucement / Plus petit encore pour me syntoniser à l'énergie cosmique / Qui fait le lien entre les schèmes à trouver / Il y a plus loin encore à descendre / Tête, bras, épaules / Montre-moi le chemin de la liberté / (cahier de travail, 3 novembre 2004).

Je reconnais dans cette trace poétique l'importance que revêtent les extrémités – tête, bras, épaules – dans l'écoute du corps. Dans le contexte d'émergence de ce poème en particulier, le laboratoire de mouvement¹³⁴, on est dans une attention qui se situe dans l'écoute du lieu d'anticipation du geste¹³⁵ et dans la gestion gravitaire.

Dans l'extrait du poème qui suit, daté du 21 mars 2005, on peut observer la cohérence qu'il y a entre l'expérience de bouger et la progression de la réflexion se faisant sur le processus de création (Ici, on pourrait aussi parler du lien étroit qui se joue entre théorie et pratique) :

Cristal / Prisme de l'être / Dans une lueur d'inconscient / Découpe d'écoute / Fragments en mutation / Entre le fixe et le mouvant / Entre l'en-dedans et l'en-dehors / Et surtout, **entre l'entre** / Dans l'articulation des choses / Dans l'origine de l'intention / Intervention à la volée / Dans un temps de laboratoire / Intervention méticuleuse / Dans un jeu ouvert / Et complexe / J'entrevois dans un verre grossissant / La microstructure du cosmos / Il y a fougue, il y a temps / Il y a plaisir dans le sérieux de l'investissement / Même seule / Il m'apparaît que

¹³⁴ Où je pratiquais une improvisation dans un protocole près du *mouvement authentique*, mais seule, sans témoin.

¹³⁵ La posture est encore celle liée au *mouvement authentique*, l'écoute est posée sur l'impulsion de bouger qui n'est pas consciente, c'est-à-dire qui n'est pas en relation avec le *mouvement interne* comme ce sera le cas plus tard lorsque je me situerai dans les protocoles de la méthode Danis Bois.

j'avance désormais / Conduites semi-aveugles / Un handicap est là pour exacerber /
Autre chose, / Qui autrement ne se rend pas visible / Mettre en lumière / L'in-visible.

Il est intéressant de faire le lien avec la scène, alors que dans le bouger lui-même, on retrouve les lieux de *l'entre*, qui ne sont pas seulement dans la microstructure du mouvement, mais qui finissent par déterminer le processus de création lui-même, la reterritorialisation. En cela, on remarquera la dimension à la fois subjective et heuristique de ce qui est en train de s'empreindre et qui a été détecté dans cette trace poétique. Le *laisser-agir* des conduites semi-aveugles est possible sur la base de protocoles disciplinés, maintes fois répétés et renouvelés, de façon méticuleuse et rigoureuse.

4.3.3 La présence corporelle : une attention à soi

La portée d'une telle attention à soi¹³⁶ est notamment perceptible dans la phrase du geste et les états de corps et se retrouve dans ce passage du poème : «Mais seulement toi, très lentement me pénètre, seulement toi et très doucement. Plus petit encore pour me syntoniser à l'énergie cosmique». Ainsi, on reconnaîtra la trace émergente qui se joue sur la longue durée¹³⁷. Le mouvement est à appréhender dans le sens où il porte la transformation, notamment celle de mes modes perceptifs évidés de l'ancien. C'est cela qui est joué dans la lenteur, celle-ci donne accès à l'*imprévisible*, car elle permet de changer de direction en cours de route, et elle se révèle heuristique parce qu'elle nécessite, pour cela, que je sois impliquée au sein de mon action.

Un bon exemple de l'influence de l'attention à soi se joue dans mon attitude d'improvisation du mouvement, une *attention d'écoute*. Cependant, la persévérance dans le travail d'éducation de l'attention a mis en branle différentes mémoires. Cette qualité d'attention glisse dans la trace en permanence. Grâce à cette attention toute corporéisée, une nouvelle connaissance se donne, issue de l'expérience corporelle subjective qui, dans un

¹³⁶ Dans le poème le « toi » parle de l'attention à soi.

¹³⁷ Dans le cas de mon laboratoire en *mouvement authentique* la durée pour une réelle transformation de la pensée et un premier niveau de conscience de cette transformation, a demandé 3 années environ.

temps de réflexion, permet de voir toute son ampleur. Tout ne s'est pas donné d'un coup, mais par une succession d'instantanés immédiats, par un jeu de complicité entre l'invisible et le visible, entre le continu et le discontinu, entre l'insolite et l'habituel et dans l'enceinte de mon *corps sensible*.

On comprend maintenant les enjeux mis en place par la médiation corporelle heuristique. Au début de mon *œuvrement*, le poème dévoilait une intuition alors prégnante. Sur scène, le geste lent donne corps à une présence à moi-même renouvelant le sens de mes mots d'alors. La tête, les bras et les épaules m'apparaissent comme des voies de passage où il y a déjà une capacité de présence, et à partir desquelles, d'autres parties de moi, lentement peuvent être pénétrées.

Globalement je pourrais parler d'une sédimentation de la trace, ce qui la fixe et ce qui la transforme. Il y a eu, à travers le phénomène de l'attention, une forme de conscience subjective qui s'est développée. Cette attention, que j'ai qualifiée *attention d'écoute* dans la pratique du *mouvement authentique*, s'est intégrée au fur et à mesure des laboratoires de mouvement. Elle s'est inscrite parce qu'elle a été cultivée dans le temps. Une sédimentation de *l'attention d'écoute* a été mise en évidence lorsque j'ai commencé à étudier la *Méthode Danis Bois*. En effet, cette dernière me permettait de comprendre que la qualité de l'attention que j'avais intégrée m'avait engagée dans une relation à moi-même, à un premier niveau de la *subjectivité corporelle*. L'intégration réalisée me donnait une longueur d'avance pour me plonger dans le développement d'une attention perceptive plus approfondie telle qu'elle est éduquée dans la *Méthode Danis Bois*. Il s'agissait, par conséquent, de laisser s'inscrire une nouvelle couche de l'attention avec d'autres caractéristiques, notamment, celle de la perception du *mouvement interne*.

Le renouvellement à partir d'une conscience corporelle implique aussi celui de la pensée et donc, de la pensée créatrice. Je dois donc reconnaître une dimension heuristique dans la valeur que je donne à la trace. De plus, celle-ci semble rejoindre la notion de *poiésis* parce qu'il y a, dans l'acte de création, sans concept *a priori*, un simple «faire», qui est aussi un *laisser faire*, un *laisser être*, un *laisser agir*, qui à partir d'une trace qui se trace révèle une

disposition à la découverte. C'est donc un processus ouvert qui s'instaure avec une richesse de potentiel. De la sorte, comme le souligne Didi-Huberman (1997, p. 25) à propos du geste d'«empreinte heuristique» – en tant que valeur d'expérience ouverte – : «Faire une empreinte, *c'est alors émettre une hypothèse technique, pour voir ce que cela donne* tout simplement. Le résultat n'est avare ni en surprises, ni en attentes dépassées, ni en horizons qui s'ouvrent d'un coup».

Bien que j'aie entrepris de faire de la trace un moyen de rendre compte de la *l'œuvre* heuristique dans l'œuvre, il existe un risque dans ma démarche qui rejoint certaines questions posées par Derrida (1962, 1967) dans ses jeux de déconstruction :

le processus d'empreinte est-il contact de l'origine ou bien perte de l'origine? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction? (...) L'identité ou l'inidentifiable? (...) Le même ou l'altérité? Le familier ou bien l'étrange? Le contact ou bien l'écart?...

Face à ce questionnement, Didi-Huberman (1997) suggère que l'empreinte soit «l'image dialectique», la conflagration de tout cela. Pour cet auteur, il y a quelque chose qui exprime autant le contact (comme par exemple une main dans la glaise), que la perte (l'absence de la main dans son empreinte) ainsi, il y a là autant l'expression du contact de la perte que de la perte du contact. Ce renversement permet de réorienter le regard dans l'ouverture d'un point de vue anachronique.

Dans le cas de mon travail, la difficulté à nommer la trace et à la justifier dans son contact d'origine avec l'expérience subjective passée, soit en tant que perte, soit en tant qu'une trace transformée de l'expérience, un devenir autre, m'apparaît de l'ordre du passage du temps. Dans ce sens, cela renvoie à la *chambre d'échos* qui définit le lieu d'émergence de la dimension interdisciplinaire de *Mosaïque*. Les traces de la médiation corporelle heuristique qui se retrouvent dans l'œuvre ont été répercutées comme un écho, elles appartiennent à *l'entre*. Elles se situent dans *l'anomal*, dans la bordure, ce sont des réverbérations, des altérations, des prolongements et des résonances.

4.3.4 La trace audio-visuelle de l'œuvre actualisée

En revisitant l'œuvre actualisée, je prends conscience que l'*œuvrement* m'a transformée. Ainsi, de trace en trace, si petite soit chacune d'entre elles, il arrive un moment où je suis à même de constater la différence. Il y a le temps d'*entre l'entre*, celui de la *chambre d'échos* où se joue la *reterritorialisation*, qui transfère le lieu à la fois de déterritorialisation et son inverse, une reconfiguration de ma pratique artistique.

L'œuvre recèle plusieurs figures temporelles. D'emblée, il y a une double temporalisation du présent et du passé. C'est-à-dire que le document audio-visuel comporte un présent d'une action *ayant été* qui indique un temps de présence, un moment de production, et il constitue un indice, un reste, une mémoire de cela, et dans ce sens, c'est un résidu. Toute trace inscrite dans l'image représente un passage, elle cristallise une émergence. Cependant, la cristallisation n'évacue pas le processus d'*œuvrement*, il y a un élan créateur qui survit et qui se donne encore au visionnement. C'est là que repose tout l'enjeu de ma thèse, dans cette problématique d'une trace émergente qui survit à la présentification de l'œuvre. Il y a encore une dimension vivante, dynamique qui se donne et qui est porteuse d'éprouvé. Bien que n'apparaissant pas à l'image, une histoire reste disponible à celui qui se donne la peine de regarder l'œuvre.

Ce qui précède met en évidence que dans la trace il y a l'inscription d'un passage. De ce point de vue, la trace en tant que passage de quelque chose en fait une figure du temps. Pour Didi-Huberman (1997) la trace et l'empreinte se jouent sur deux tableaux : celui de la longue durée et celui de l'instant présent. À ce propos, je décèle dans mon travail une difficulté à définir le lieu de la trace dans les jeux temporels où le présent est un *ayant été* mis en relation avec un *présent de l'instant*. C'est un paradoxe qui a été relevé par Ricoeur (1985, p. 218) au sujet du passage du temps théorisé par Saint-Augustin¹³⁸ : si le temps passe, qu'en est-il du vestige qui lui reste ? «En ceci que le passage n'est plus, mais que la trace demeure...».

¹³⁸ Ici, Ricoeur fait référence au livre XI des Confessions de Saint Augustin.

Si je reprends *l'ayant été* de l'enregistrement vidéo de l'œuvre, une trace est fixée, elle est un vestige qui survit. *L'ayant été* n'est plus, il est ce qui est inscrit à propos du passage, il témoigne du processus de l'action vécue en direct dans l'instant, mais il n'est plus dans la réalité de maintenant. Ce mouvement qui a été fixé n'est plus un mouvement dans le présent, il est désormais immobile et il devient, par conséquent, une forme de représentation de *l'ayant été*. Ce que j'ai pu observer cependant dans la relation entre le mouvement *live* et la bande sonore, c'est qu'il apparaît des rencontres entre ces deux temporalités qui occasionnent un certain leurre du présent. C'est-à-dire que le présent qui se donne dans l'instant donne à ce qui est fixe une illusion de présent actuel.

Bien que la théorisation de la notion de trace permette la «traçabilité», un autre paradoxe subsiste dans ma recherche-crédation. Il est en partie relié au paradoxe déjà discuté de *l'ayant été*, parce qu'il questionne, lui aussi, le passage du temps, non pour ce qu'il marque, mais pour ce qu'il ne marque plus. Parce que cette fois-ci, le passage du temps marque une différence. Cette différence se manifeste, d'une part, dans le tableau *Paysages diastoliques*, où *l'ayant été* n'est plus : bien qu'il témoigne du processus de l'action vécue dans l'instant, il marque une réalité qui se différencie de maintenant. C'est ce qui fait que cette trace doit être envisagée en tant que représentation plutôt qu'un vécu. Par exemple, un *ayant été* de ce tableau est visible avec l'utilisation du bleu dans la deuxième section de la vidéo, qui est là pour témoigner de l'expérience que j'ai faite *du sensible*. Il s'agit là d'un effet *du sensible*, qui est un invariant¹³⁹ répertorié par Bois, et dont j'ai fait l'expérience dans des séances d'intériorisation ou de fasciathérapie¹⁴⁰. Un autre exemple se trouve dans les jeux de plans de glissement, eux aussi témoignent d'une expérience *du sensible*, lorsque sous mes mains je touche différents plans de la matière corps, des couches qui s'interpénètrent. Dans les deux cas, j'ai recréé une représentation de ces phénomènes vécus dans la vidéo de *Paysages diastoliques*.

¹³⁹ L'expérience *du sensible* est accompagnée de différents effets perçus. Lorsqu'il est question d'un invariant, je rappelle qu'il n'est pas seulement question d'un vécu subjectif individuel, mais d'un effet qui se retrouve chez d'autres. Par exemple, plusieurs personnes témoignent d'une luminosité parfois accompagnée de formes et d'une animation à coloration notamment bleue.

¹⁴⁰ J'ai commencé une formation en fasciathérapie et c'est dans ce contexte où en traitant une collègue il m'est arrivé de vivre cette perception.

D'autre part, l'empreinte de la subjectivité qui se retrouve dans l'œuvre *Mosaïque* est devenue, très souvent, autre chose. C'est-à-dire qu'entre le processus d'engendrement et la mise en forme de l'œuvre, il y a une sorte de processus «alchimique» qui met à distance le premier geste d'empreindre. Didi-Huberman (1997, p. 10) rend bien compte de ce phénomène lorsqu'il écrit :

Entre la recette et ce que l'on voit – si l'on veut bien prendre le temps de regarder –, entre *comment* c'est fait et *comment cela se présente* au regard, les paradoxes surgissent de toutes parts et nous obligent à revenir sur nos pas, à reconsidérer, à rouvrir les yeux sur un acte – «Faire empreinte» – bien plus retors, bien plus savant qu'il n'y paraît sous son apparence de fausse simplicité. (...) le paradoxe révélant rétrospectivement que l'évidence initiale n'en était pas une : que le jeu de l'empreinte était complexe dès le départ.

Une autre des complexités, constituant elle aussi un paradoxe, c'est le fait qu'une trace n'est pas, nécessairement, uniquement trace, elle peut aussi devenir matériau. Un bon exemple, dans le tableau *Prélude* : tout le travail du corps sur la chaise qui reprend les mouvements de base de la *Méthode Danis Bois*. Il s'agit donc ici d'une trace du travail par lequel je me suis inscrite et que j'ai pratiqué dans mon laboratoire de mouvement, qui est devenu un matériau chorégraphique. Dans ce devenir matériau, une couche de la subjectivité se sédimente au présent pour devenir autre chose qui, renvoyée dans la *chambre d'échos*, résonne dans une nouvelle transformation. Ici, il est à la fois question de la difficulté paradoxale de nommer cette trace, et de la complexité de l'étendue que cela comporte dans un jeu de sédimentation, un peu comme ce à quoi renvoient les poupées gigognes.

Dans le tableau *Paysages diastoliques*, cette sédimentation s'opère dans l'utilisation d'un matériau sonore qui, dans un premier temps, est une empreinte de l'*agir* en laboratoire. C'est-à-dire d'une improvisation en *mouvement authentique* où j'ai choisi de travailler avec ma voix. L'enregistrement de cette improvisation est ensuite utilisé comme matériau source pour le montage de la bande sonore. La dynamique recherchée dans le montage sonore est une trace de ma subjectivité, mais elle situe aussi une présence *ayant été*. Ainsi, on a une première couche d'un *ayant été*, d'une empreinte, qui se joue dans l'enregistrement de la voix improvisée, cela devient matériau alors que c'est repris dans un montage sonore. Il est à

considérer qu'une nouvelle trace subjective s'inscrit dans le montage sonore alors que de nouveaux événements sonores sont créés à partir de la source. Plusieurs autres couches de ma subjectivité ont été mises en relation avec ces traces dans l'actualisation de l'œuvre finale ; celle du montage vidéo, celle de ma présence *live* dans un jeu de voix et de mouvements. Les deux dernières ne sont pas des couches qui sont fixes, mais bien des traces en train de se tracer.

4.3.5 La trace matériau

Dans l'élaboration des matériaux visuels et sonores on retrouve des duplications. À cet effet, il y a parfois la reproduction d'une trace d'un présent *ayant été*, qui est, dans le travail d'édification, en quelque sorte, contre-formée (Didi-Huberman, 1997). C'est le cas dans l'essai *Paysages diastoliques* où, dans la composition de la bande sonore, on a des traces qui, comme il a déjà été fait mention, sont une «reproduction» *ayant été fixée* à partir d'un présent en direct. Ensuite, ces extraits sont repris dans toutes sortes de variations : vitesse, inversion, altération au moyen de filtres variés. Ainsi, la trace première, le matériau d'enregistrement, est reprise et retravaillée et cela s'inscrit dans le développement de matériaux, c'est, en quelque sorte, un élément de l'échafaudage qui a permis par la suite de constituer une nouvelle couleur de la composition pour l'édification de l'œuvre.

La reproduction est un procédé très accessible dans le montage numérique. Il permet d'engendrer des jeux où la forme première devient non seulement intervertie, mais autre. En effet, l'assujettissement de la trace à des transformations la rend, d'une certaine façon, multiple. Sur ce phénomène, Deleuze et Guattari (1980, pp. 38-52) parlent d'une dynamique agissante attribuée à l'inconscient, qu'ils ont qualifiée de multiplicité moléculaire. Cette multiplication implique une transformation de *l'un* plus ou moins divisible, en plusieurs autres choses (Deleuze, Guattari, 1980, p. 44). La chose première part d'un état initial qui dans un jeu de forces intérieures crée la multiplication alors qu'elle est amenée à «se diviser en flux variables et qualitativement distincts» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 44). C'est le cas du travail sonore et vidéo, en particulier celui de *Paysages diastoliques* et du travail vidéo de

Prélude. Il n'y a pas une profusion des matériaux sources, le même matériau est plutôt reconfiguré et donc différencié ce qui donne lieu à un matériau associé, mais néanmoins nouveau et souvent très différencié de la source.

En cela, la démultiplication de la trace dans l'œuvre *Mosaïque*, apporte dans la progression du processus de création une sorte de transformation de l'imaginaire. Je parlerai ici du *retour de l'œuvre*, c'est une dimension où il y a dans l'œuvre un pouvoir de se surprendre soi-même parce que bien qu'il y ait une reconnaissance, il y a aussi une découverte. Celle-ci n'est possible que dans le *laisser-agir* de l'*œuvrement*, ça implique de se laisser prendre au jeu. Se laisser déterritorialiser ou reterritorialiser. Par exemple, dans l'édification de la pièce *La mélancolie*, il y a eu un moment charnière qui a fait basculer la façon d'aborder le travail d'interprétation¹⁴¹. Il s'agissait alors de comprendre que je ne devais plus me référer à une forme de corps qui se définit dans un alignement, comme il est considéré en danse. Mais je devais apprendre à resituer le travail postural afin de laisser apparaître l'être que je suis et que mon partenaire est. Cela devait se révéler dans la forme du corps de chacun, tel qu'elle est et non pas dans un redressement «artificiel» tel qu'il est formé de l'esthétique de la danse.

Tout ce phénomène de découverte d'un nouveau territoire devient possible par les jeux protocolaires qui ont été instaurés dans l'*œuvrement*. À cet effet, il n'y a pas de hasard fructueux sans la disposition au *lâcher prise*, au *laisser venir*. Par exemple, pour la vidéo *Effluves essentiels*, j'avais un désir de faire un lien entre un sacré social et un sacré individuel. J'ai fait une recherche sur certaines danses rituelles brésiliennes que je souhaitais filmer. Cependant, le tournage prévu à Salvador de Bahia s'est révélé impossible à réaliser. Après avoir fait tout ce qui était en mon pouvoir pour tenter de le faire, j'ai dû passer à la dernière étape de mon voyage au Brésil, l'état du Goiás. Ce n'est qu'au moment où j'ai *lâché prise* que le «vrai» travail de création a commencé. Je me suis mise à capter des images de nature dans des lieux d'excursion et, graduellement, je me suis mise à comprendre que mon protocole était, dans ce cas, celui du *lâcher prise*, de l'écoute et du *laisser venir*, tout en étant prête à agir. Je me suis retrouvée en tant que moi-même. Cela se manifestait dans ma capacité

¹⁴¹ Ce sujet sera approfondi dans le cadre pratique.

d'être éveillée à ce qui se présentait à moi. Je devais me remettre dans le *faire* en fonction de ce qui est là présent et disponible, et non pas en fonction d'une idée préalable, préconçue. De cette expérience où j'avais construit un projet d'envergure, j'ai dû apprendre à revenir à mon fonctionnement heuristique, dans une structure qui émerge au fur et à mesure.

Mosaïque est une œuvre de reterritorialisation qui se situe davantage dans des enjeux de «comment se poser dans la création», plutôt que ceux proposés par une forme esthétique. Chaque discipline (la danse, la vidéo et le son) est détournée de sa structure habituelle. Cette reterritorialisation se fait au sein d'une modalité d'action qui tient compte d'un rapport à soi qui est heuristique. Par exemple, la dimension de subjectivité est une valeur qui est un vecteur de la création, ensuite la reterritorialisation me permet de trouver une liberté d'action, ce qui constitue une deuxième valeur. Le fait de *lâcher prise* établit une posture de découverte, ce qui est une troisième valeur. Tout le processus a été institué sur une quatrième valeur, l'intuition, qui m'a fait travailler à positionner une unité corps-esprit. Et enfin, une cinquième valeur heuristique mise en évidence est celle de l'invention qui se joue dans la disponibilité à me transformer à travers le processus lui-même. En d'autres termes, lorsque j'observe l'*agir* lui-même, certaines valeurs ressortent et celles-ci participent à ma signature. Dans la complexité de l'*œuvrement*, je me singularise.

Pour Ricoeur (1985, p. 219), la trace permet de combiner un rapport de signifiante qui est saisissable dans l'idée du vestige d'un passage dans lequel un rapport de causalité est intégré dans l'advenir de ce qui demeure (alors que cela devient chose parmi d'autres choses) et la marque. Dans ce sens,

La trace est un effet-signe. Les deux systèmes de rapport se croisent : d'une part, suivre la trace, c'est raisonner par causalité le long de la chaîne des opérations constitutives de l'action de passer par là ; d'autre part, remonter de la marque à la chose manquante, c'est isoler, parmi toutes les chaînes causales possibles, celles qui, en outre, véhiculent la signifiante propre à la relation du vestige du passé.

Dans sa double allégeance, la trace ne trahit pas, selon Ricoeur (1985, p. 219), une ambiguïté, mais elle se constitue en tant qu'opérateur de deux régimes de pensée et, par ce

que cela implique, deux perspectives sur le temps. Voici ce qu'il en dit dans l'argumentation qu'il développe autour du document :

dans la mesure même où la trace marque dans l'espace le passage de l'objet de la quête, c'est dans le temps du calendrier et, par-delà celui-ci, dans le temps astral que la trace marque le passage. C'est sous cette condition que la trace, conservée et non plus laissée devient document daté.

Il y a dans l'idée de remonter la trace de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, quelque chose qui est mis en branle pour retrouver ce qui le caractérise et pour voir comment, dans ce contexte, la trace devient vestige dans la mise en forme de l'œuvre. Ce qui me porte à penser, à l'instar de Ricoeur (2002, p. 220) que «le temps de la trace, (...), est homogène au temps calendaire». Ainsi, un des problèmes qui se pose se situe dans ce que Heidegger, cité par Ricoeur (1985, p. 222), suggère : «restes, monuments, témoignages, sont un «matériau» possible pour une révélation de l'être-là ayant été là» [934]».

En résumé, il m'apparaît que les traces constituent une valeur importante dans la théorisation de mon processus de création. À partir du moment où j'aurai identifié des vestiges qui me permettront d'exposer la présence *ayant été* dans sa dimension corporelle et heuristique, je pourrai transmettre mon expérience, du moins en partie, par la *transcription* à travers l'écriture de la thèse. La trace se situe dans un temps qui n'est pas complètement oublié. La datation, en ce qui concerne ma recherche, c'est de retracer les qualités instituées par l'*œuvrement*.

- L'advenir de la trace

*La voix est l'un des chemins de l'esprit et de l'imaginaire de chacun.
Comme une plume de la pensée, elle est l'expression de notre moi
à la fois dans son immanence et sa transcendance.
La voix par sa marque dans l'espace nourrit la mémoire de l'Univers.*
(Jean Abitbol, 2005, p. 497)

Dans l'*œuvrement* de *Mosaïque*, le son a tenu un rôle constant, mais pas toujours visible. En effet, la voix a été couramment explorée dans le laboratoire de mouvement. Le

son appartient à des dimensions sous-jacentes à l'œuvre parce qu'il donne une direction à l'entraînement. Il ne s'agit pas exactement d'un travail d'exploration de mélodies comme pour un chanteur, mais plutôt de la voix utilisée comme un instrument de musique non orthodoxe, pour sa dimension essentiellement sonore. Dans les émissions de ma voix, on retrouve parfois un son de didgeridoo, parfois animal bizarre, parfois cri, ou encore un langage inventé, etc. En fait, la voix est aussi envisagée comme une autre possibilité de mouvement. Ainsi, dans mon itinéraire de création, je reconnais que la voix est un sentier qui appartient à l'invisible, mais qui a un impact. C'est-à-dire que cet apport laisse une trace dans l'*œuvrement* ainsi que dans l'œuvre. Notamment, la voix est un matériau double dans le tableau *Paysages diastoliques*, elle est, d'une part, inscrite sur la bande sonore, et d'autre part, utilisée *live* dans le présent de l'action. Il y a donc un advenir trace pour la trace qui s'inscrit. Une action posée crée un précédent dans la mémoire. On pourrait penser que c'est un artifice purement créé par l'auto-motivation, mais c'est beaucoup plus que cela. Par exemple si je me réfère à *l'essai Prélude*, il s'agit d'une trace ayant marqué un chemin et, c'est cela qui a rendu possible l'advenir de *Mosaïque*. La toute première trace que cet essai a constitué a donné une référence à partir de laquelle j'ai pu organiser un processus de travail, sélectionner des matériaux et réorienter ce qui avait une valeur ou non dans l'évolution de ma pensée créatrice, etc. Il est donc à prendre en compte que la trace renseigne; elle m'a effectivement permis d'apprendre et de me renouveler. En cela elle porte en elle l'advenir.

CADRE PRATIQUE

*Le saisissement créateur apparaît parce que je me mets à l'écoute de quelque chose.
Il y a donc un retour de l'intention vers soi qui devient révélation
et qui viendra entretenir le désir premier de création.*

*La disponibilité à l'écoute construit, dans l'œuvrement, une réceptivité active
qui permet de faire place à l'émergence de l'innovation.
Et cela, c'est tout le chemin qui me l'apprend.*

France Pepin, morceaux épars, 2005, 2006

CHAPITRE V

VERS UNE PRAXÉOLOGIE DE L'ŒUVREMENT

À ce stade de déploiement de ma thèse, vient le moment de découvrir la praxis de ma recherche. Pour une facilité pédagogique, j'ai décidé de présenter ma pratique d'artiste-chercheuse sous forme de plusieurs ateliers. La donnée de l'*œuvrement* ne se conçoit, comme je l'ai mentionné, qu'à travers une dimension expérientielle épousant une posture permanente heuristique et dans laquelle la dimension de corporéité est omniprésente. Ces différentes facettes constituent le possible de l'*œuvrement*. J'ai donc tour à tour été amenée à créer quatre laboratoires de pratique : un laboratoire de mouvement, un laboratoire vidéo et sonore, un laboratoire du *training* à la scène, où tous les médias convergent dans une *chambre d'échos* et enfin, un laboratoire final qui est celui de l'actualisation de l'œuvre. Le moment est venu de pénétrer dans mon univers secret de pratique où tout s'est joué avec des phases fantastiques, créatives et avec des phases de doute, de résistance et parfois même de désespoir. Je mettrai de côté toute cette dimension psychologique qui finalement est le pain quotidien de tout chercheur, il m'apparaît plus pertinent de mettre en relief le processus heuristique qui a traversé toutes les étapes de ma recherche. Je préfère inviter le lecteur à m'accompagner dans le cheminement de ma création, dans les mises en condition de résonances corporelles, dans la confrontation avec l'appareillage médiatique et dans la mise en forme du spectacle *live*. Je souligne à nouveau le caractère interdisciplinaire que j'ai voulu donner à ma recherche-création. Je dois avouer que la confrontation la plus difficile a été la rencontre avec les technologies audiovisuelles avec lesquelles je n'étais pas spécialement experte. Il m'a donc

semblé intéressant de faire part de mes tâtonnements pour me familiariser avec les techniques actuelles de montage vidéo. Je profiterai de ce temps pour partager l'*œuvrement* qui s'applique à la technologie de *Mosaïque*. Ce face à face avec la technologie, voire même cette confrontation avec le monde des machines, ne m'a toutefois pas fait perdre contact avec le concept de l'*œuvrement*, c'est-à-dire avec ma fibre humaine et subjective.

5.1 LE LABORATOIRE DU MOUVEMENT : DU *MOUVEMENT AUTHENTIQUE* AU *MOUVEMENT DU SENSIBLE*.

Introduire la dimension de la corporéité heuristique au sein de cette recherche est justifié pour un certain nombre de raisons : comme je l'ai mentionné, l'*œuvrement* ne peut se concevoir sans la participation du corps impliqué dans le processus de création. Je considère, pour l'avoir vécu, que la relation au corps m'aide à trouver en moi le lieu de l'émergence créatrice. Non seulement j'apprends de mon corps, quand il devient caisse de résonance de mon éprouvé et de mon senti, mais aussi quand il me renvoie des *intuitions immédiates*, des pensées spontanées, irréfléchies, emportant avec elles le futur matériau de ma création émergente. Cette formule pourrait rester uniquement au stade de concept, mais elle n'a de sens que dans l'expérience concrète se donnant dans l'action créatrice.

La place du corps dans l'œuvre *Mosaïque* ne s'est pas dessinée d'emblée. J'étais plutôt attachée à construire un spectacle avec une vision interdisciplinaire mélangeant un ensemble de techniques et de procédés en alliant la technologie audio visuelle et médiatique et la participation sur le vif de l'interprète. J'ai soupçonné que le corps aurait son mot à dire dans cette création. Mais au fur et à mesure de la structuration de *Mosaïque*, je prenais conscience que la participation du corps traversait l'œuvre *Mosaïque* de façon très prégnante. En effet, le *corps sensible*, comme je l'ai dit ci-dessus, a participé à l'émergence créatrice. Toutefois, il est présent sur la vidéo *Prélude*, où il devient l'acteur principal de cette séquence, mais également le représentant d'une sorte de processus d'évasion à travers des rythmes, des tempos qui finalement percent l'image.

On retrouve le corps sur scène en tant que complice de la présence scénique. Le corps se prête au mouvement lent, doté parfois de petites rythmiques, ou encore de petits moments d'arrêt, dans le but de montrer quelque chose de pénétrant, une atmosphère de profondeur,

peut-être même d'un mystère qui s'évapore avec le temps, à travers des expressions gestuelles qui ponctuent un aller et retour entre l'image et le *live*, un *entre*, entre le continu et le discontinu. Finalement, sur scène le corps tient sa place, il sert l'image et l'image lui renvoie sa corporéité. Je constate donc que le corps traverse toute l'œuvre au niveau de trois sections majeures. Mais un corps qui est abandonné par l'attention, mais un corps qui se donne en représentation peut n'être qu'un objet, sur une scène, sur un écran qui se meut sans pour autant émouvoir. Un mouvement peut renvoyer, à celui qui l'observe, une gesticulation qui n'offre rien à voir et pas davantage à ressentir. En tout cas qui peut n'étonner personne. Justement dans *Mosaïque*, j'ai souhaité donner un rendez-vous avec une force d'authenticité, j'ai aspiré, comme Grotowski l'a tenté avec son théâtre pauvre, à dépouiller le jeu de l'interprète et supprimer l'emphase d'un mouvement trop voyant pour montrer ce qui se tient dans l'invisible du corps.

Un souci constant pour un travail du corps et sur le corps a traversé ma recherche. J'ai localisé cette démarche dans l'envergure de l'approfondissement de soi et, par le fait même, de la mise en relief de la subjectivité qui est, pour sa part, vécue à travers la corporéité. Et, selon la compréhension que j'ai acquise jusqu'à maintenant, l'expérience de la corporéité est vécue de façon heuristique, notamment parce qu'elle repose sur une *attention d'écoute*. En effet, dans cette chose toujours en gestation qui est dans l'essence de soi, il y a constamment un potentiel de révélation. Partant de cela, lorsque je me mets à l'écoute de quelque chose de ma subjectivité, j'institue une disposition à découvrir autre chose en moi que ce qui est visible à prime abord.

Je pressentais qu'un intérêt pour l'origine du mouvement pouvait être un vecteur de la création et j'ai mis en place une stratégie d'exploration du mouvement du corps par la pratique d'une approche d'improvisation. Ce réflexe traduisait, d'une part, la volonté de faire émerger un mouvement «vrai» et «original» et, d'autre part, il mettait l'accent sur l'origine du mouvement. Il s'agissait, par conséquent, d'une sorte de mise en conscience de ma propre corporéité dansante par le biais du développement d'une écoute *sensible*.

Ces enjeux que je me suis imposés m'ont poussée à entraîner mon corps à se livrer à mon propre regard afin qu'il se donne au regard des autres. Je me suis donc entraînée quotidiennement dans mon laboratoire de mouvement et d'expressivité en utilisant deux techniques principales : le *mouvement authentique* de Mary Starks Whitehouse et le *mouvement du sensible* de Danis Bois.

5.1.1 Le mouvement authentique : quelques repères

Développé par Mary Starks Whitehouse aux États-Unis à la fin des années 50, le *mouvement authentique* se situe dans la convergence d'une formation en analyse jungienne et d'une pédagogie de la danse. Sommairement, il s'agit d'une technique d'improvisation reposant sur une triangulation espace-bougeur-témoin à l'intérieur de laquelle le bougeur travaille les yeux fermés, ce qui est entendu, dans cette méthode, comme un mode d'incitation à la manifestation de l'inconscient¹⁴². Quatre concepts fondent le *mouvement authentique* : 1) une vision holistique – la danse est envisagée comme un processus intérieur de croissance personnelle où le mouvement et les sentiments sont considérés, d'une certaine façon, comme une seule et même chose ; 2) l'imagination active – le corps et le psychisme peuvent se transformer l'un l'autre ; la mise en jeu de l'inconscient par le biais du mouvement est un processus possédant une qualité intrinsèque de guérison ; 3) l'écécité – il y a une mise en jeu de l'«ici-maintenant» ; l'écoute du corps est à entretenir, elle comporte une certaine valeur de transparence, d'honnêteté, et cela est un vecteur de sens ; 4) le lâcher-prise – il s'agit de se laisser guider par l'énergie fondamentale qui anime le corps, c'est en quelque sorte donner une valeur à l'intelligence du corps en suivant ce qui veut bouger, «the ego learns slowly an attitude toward what wants moving» (Starks Whitehouse, 1999).

¹⁴² Déjà défini en page 143.

- *Le laboratoire de mouvement authentique*

Avec comme première médiation corporelle le *mouvement authentique*, je me suis retrouvée dans une disposition à la découverte, celle-ci découlant de l'attention portée sur l'écoute du mouvement. L'incarnation d'un tel processus a été instauratrice de certaines orientations de ma pensée et de mon *agir* créateur. Je reconnais que ce cadre d'exploration particulier a donné une première orientation au devenir de *Mosaïque*. Pour cette raison, il m'apparaît opportun, de donner un peu plus de détails sur ce cadre d'exploration du mouvement.

Le *mouvement authentique*, que j'ai approfondi pendant une assez longue période, s'est avéré le lieu d'apprentissage d'un certain niveau d'écoute du mouvement et a permis de cultiver une recherche d'états de présence. En outre, les données recueillies en atelier, ont enraciné ma *subjectivité corporelle* à un premier niveau. Cela m'a permis d'envisager l'expérience de la corporéité comme vecteur de connaissance et de réflexion et de reconnaître qu'un travail à médiation corporelle, lorsqu'il respecte certaines mises en condition, peut avoir un impact tant sur la dimension pratique que théorique d'une recherche-crédation.

Le travail en *mouvement authentique* a été un travail régulier effectué avec un premier collaborateur¹⁴³. Cette médiation corporelle a été l'objet d'un suivi dans des carnets de travail accompagné de retours réflexifs réguliers avec mon collaborateur, aussi considéré «témoin» dans cette méthode. Les séances ont eu lieu selon le protocole déjà exposé en début de chapitre, dans une triangulation moi les yeux fermés – bougeur –, le collaborateur, avec un cahier de note et une montre – témoin – et un studio de danse à l'UQAM – l'espace. Pendant trois années, j'ai rencontré ce témoin de façon hebdomadaire durant 12 à 15 semaines par semestre. Il est donc question d'une centaine de rencontres, mises à part les rencontres

¹⁴³ Il s'agit de Louis Pelchat qui détient une maîtrise (1999) du département de danse de l'UQAM, dans laquelle il a approfondi le *mouvement authentique*. Titre : *L'intégration du mouvement authentique dans un processus de création en danse*.

rapprochées ayant eu lieu pour les répétitions qui ont précédé la présentation publique de *l'essai Prélude* en 2002¹⁴⁴.

L'apport du collaborateur dans le travail en *mouvement authentique* donne à la fois une sorte de permissivité au travail, c'est-à-dire de laisser le mouvement s'exprimer sans censure, mais en même temps, cela a pour effet de sécuriser le travail, il y a quelqu'un pour ramener et aussi pour *témoigner*. Ainsi, la présence du témoin fait office de mémoire. Il est en quelque sorte le gardien d'une trace, d'un engramme qui est celui de l'expérience vécue dans *l'ici et maintenant* et sur laquelle nous sommes deux à pouvoir parler.

La relation au témoin s'opère dans un retour verbal sur l'expérience dans deux temps : tout de suite après l'expérience; à la fin d'une série de rencontres. Ces retours ont consolidé l'expérience en permettant que quelque chose reste et que cela soit réinvesti et exploré dans le processus de l'expérience et en termes de compréhension. Il est souvent arrivé que quelque chose était nommé lors d'une répétition et que cela réapparaisse plus tard dans le semestre, notamment le phénomène de s'abandonner à l'expérience et celui d'une diversification des états et des dynamiques du mouvement.

Généralement, j'arrivais au studio entre une heure et une heure trente à l'avance afin de me préparer et m'échauffer. Je faisais une méditation autour de «mudra»¹⁴⁵ indiens et je faisais un échauffement global qui pouvait varier entre des exercices d'endurance et d'assouplissement. Mon collaborateur arrivait ensuite, j'avais installé une caméra témoin, nous discussions un peu sur l'avancement du projet et nous situions parfois des objectifs pour le laboratoire.

La séance de *mouvement authentique* se déroulait comme suit : j'allais me placer dans la salle et mon témoin restait assis en tenant compte de l'échelle du temps avec une montre devant lui et avec un cahier pour noter l'expérience d'improvisation en mouvement. Avec les yeux fermés, je restais attentive à mon corps et de là, je devais attendre une

¹⁴⁴ En automne 2002, *l'essai Prélude* a été l'objet d'une présentation publique à la Salle Brébeuf du Collège Jean-de-Brébeuf à Montréal.

¹⁴⁵ Le mudra indien est une sorte de position de main utilisée pendant la méditation.

impulsion avant de me mettre en action. Il s'agissait, en quelque sorte, de se laisser prendre par une impulsion de mouvement.

- *Le développement attentionnel*

Cette modalité d'*agir* – attendre d'avoir envie de bouger –, m'a entraînée à graduellement développer une attention consciente de ce qui se manifeste à l'intérieur de moi. Je faisais un «état des lieux» : comment je me sens, est-ce que je suis tendue, est-ce que je sens mes pieds, mes bras, mon poids, etc.

Il est important de saisir que cet entraînement est aussi un entraînement perceptif. Par conséquent, j'ai appris à poser mon attention sur ma perception de l'impulsion de bouger avec un type de représentation qui situait cette impulsion dans l'idée que c'était là l'expression de l'inconscient. Toutefois, je tiens à me différencier d'une forme pure de la pratique du *mouvement authentique* parce que, selon mon expérience, cette idée d'une manifestation de mon inconscient ne correspondait pas exactement à ce que je vivais. En effet, la représentation du pré-mouvement tel qu'entendue dans la perspective du *mouvement authentique* m'apparaissait comme une sorte d'incohérence interne. Pour ma part, ce que j'ai réellement rencontré, c'est une attention consciente posée sur toute manifestation du mouvement dans mon corps. Plus spécifiquement, ce qu'il m'était donné de percevoir concernait la gestion du poids de mon corps, mes tensions, mes humeurs et mes maux, mais aussi une sorte de volonté de bouger, comme une intuition. C'est-à-dire quelque chose qui me pousse à bouger et qui souvent me surprend. En termes de subjectivité, il s'agissait de la conscience d'avoir un corps (Bois 2007), mais pas tout à fait d'être ce corps dans une unité. Notamment, dans le fait que l'intuition à bouger était attribuable à l'inconscient ce qui entraînait, selon mon expérience une sorte de désengagement de la pensée. Par conséquent, il y a une dimension – celle qui est vécue corporellement – qui s'oppose à l'autre dimension – celle de la pensée. Il est important d'insister sur la scission qui s'opère dans ce type d'opposition car le défi d'inscrire une unité corps esprit demande non pas de favoriser une dimension au profit de l'autre, mais nécessite, comme je l'ai exposé au chapitre 2, un

accordage (Bois 2006) entre les deux. Je rappelle que l'accordage se fait néanmoins à partir du mouvement, donc il ne s'agit pas d'évacuer la pensée, mais de l'amener à réfléchir à même l'action du corps

La posture engendrée par les modalités du *mouvement authentique* s'inscrit dans une certaine représentation de ce qui est vécu dans l'expérience – une manifestation de l'inconscient –, cependant que la réalité de mon expérience attentionnelle ne s'expliquait pas bien dans ce mode de représentation. Au contraire, pour moi l'expérience a été un élargissement de ma conscience au mouvement. J'ai donc rencontré une difficulté avec ce processus de travail en lien avec la structure de pensée dans lequel il s'affirme. Il est important de saisir que le mode de représentation peut être significatif dans l'expérience parce que cela peut biaiser l'expérience si, comme le soulève Bois, on ne perçoit que ce que l'on connaît. Ainsi donc, si je cherche un renouveau créateur tout en restant ancrée dans des *a priori*, il y a de grandes chances que je reste longtemps à graviter dans un même univers symbolique déterminé par la spécificité de mon cadre d'expérimentation.

Néanmoins, le travail en *mouvement authentique* m'a amenée à prendre conscience d'une *attention somatique* consistant à me mettre à l'écoute de ce qui se manifeste dans mon corps. Selon mon expérience, le fait d'avoir les yeux fermés engendre une attention qui éduque le sens de l'écoute. Je peux donc dire que j'ai appris à écouter mon mouvement à un premier niveau d'intériorité. De plus, dans la relation à *l'ici et maintenant*, une attention de présence s'est cultivée dans le fait d'être attentive au moment présent. Ensuite, l'implication à suivre le mouvement m'a souvent donné une sensation prégnante où, tel un sculpteur qui tire une forme du bois ou de la pierre, je tenais compte de la veine présente dans la matière. Suivre là où le mouvement m'emmenait, à partir de la perception d'une impulsion d'action qui se donne, mais sans que le lieu d'émergence ne soit consciemment perçu. Un dernier aspect, rencontré au cours de l'exploration du *mouvement authentique*, est sa dimension curative. Le meilleur exemple est celui d'une séance où mon attention s'est posée sur le mal de tête que j'avais. L'implication à bouger était mobilisée en sorte que à ce que je n'aie pas mal; lentement, doucement, c'était comme une pénétration intérieure. Le résultat avait été très positif, donnant un répit à la douleur durant l'improvisation et en ayant contribué somme

toute à la faire diminuer pour de bon. L'exploration de ces qualités d'attention m'ont permis d'intégrer une première forme d'attention somatique.

Dans le développement heuristique de ma recherche-création, je reconnais la valeur de cette première médiation corporelle. Elle m'a permis de faire l'expérience d'une première forme d'attention somatique découlant des modalités protocolaires du travail en *mouvement authentique*, ainsi qu'en fonction de la façon singulière dont je m'y suis investie. Cette médiation corporelle a créé un pr  c  dent donnant lieu à une compréhension incarnée dans la pratique et à partir de laquelle ma pensée créatrice pouvait évoluer.

Ce qui suit permettra d'approfondir le fonctionnement de cet atelier de même que de prendre connaissance de certaines découvertes ayant marqué ce travail.

- *Les notes de cahier de travail du mouvement authentique*

Mes explorations en *mouvement authentique* ont été abondamment décrites et cela principalement dans le temps de laboratoire lui-même. Je faisais des descriptions de mon expérience, c'est-à-dire une restitution écrite. Ensuite, je proc  dais à un retour verbal avec mon collaborateur que je notais simultanément. En outre, la fin d'un semestre était généralement ponctuée par une rencontre allouée spécifiquement à un retour avec le témoin sur l'ensemble du travail parcouru.

Les poèmes

En automne 2004, j'ai commencé à écrire de façon plus poétique sur l'expérience. Ainsi, mes carnets de travail comptent des poèmes qui témoignent le plus souvent des différents soucis de l'heure. Ils sont écrits dans même le respect de spontanéité que le travail en mouvement et ils bénéficient de la mise en condition déjà amorcée par le travail en mouvement, c'est-à-dire qu'ils sont écrits à partir d'une sorte de lieu de disponibilité à

l'émergence. Non seulement ces poèmes constituent une trace de l'expérience vécue, mais souvent ils me révèlent à moi-même.

Un bon exemple se retrouve dans le poème du 17 novembre 2004 qui suit. J'y reconnais l'intuition d'un événement qui était à venir, quelques jours après cet écrit, mais dont je n'avais pas saisi toute l'ampleur. Dans les faits, ce poème précède un moment de rupture avec mon témoin, ce qui m'a grandement secouée, surtout pour la perte de confiance envers un collaborateur précieux. Cependant, le geste poétique incite à comprendre que la confiance en moi-même est à privilégier. Cet événement a eu lieu alors que je vivais une période de flou intense dans ma recherche doctorale. Toutefois, une conviction profonde m'habitait qu'il y avait quelque chose dans mon orientation qui, bien qu'elle ne trouvait pas encore sa justification et surtout pas dans le *mouvement authentique*, demandait que je reste déterminée envers mon heuristique.

Le temps défile plus vite que la pensée et le corps/ Repli profond de la
colonne vertébrale/ Un stress d'ennui/ Je cherche la lumière comme une
mouche d'été/ Élan téméraire et luciole de nuit/ Quel est ce pli rabougri et
terrorisé

Laissez chanter, laissez flotter/ Laissez-le se libérer/ Couper la censure/
Ronfler, dormir, jouer/ Plaisir, désir, couleur/ Vapeur/ Bruine/ Soleil du matin sur
fond brumeux/ Lumière d'eau et odeur printanière/ J'entends l'appel du réveil/ Mais
le chemin ne se révèle que sous les pas/ J'appelle à la confiance et j'appelle à la
résistance/ Il reste encore quelques lieux à laisser venir/ Laisser être/ Laisser et lâcher
prise/ C'est là le chemin/ Où je ne suis pas ce qu'ils sont, mais bien ce que j'aspire/
Le temps file et je ne le retiens pas/ Le temps file et je suis

Ce poème appelle quelque chose de moi qui demande à se révéler, mais qui se situe au-delà du passage en rupture dont l'intuition me terrorisait. Ce qui est écrit comporte un implicite de la confiance inébranlable en mon processus heuristique orienté sur le devenir dans l'attente de l'eurêka, *l'appel du réveil*. Le poème indique que quelque part en moi je savais que j'allais traverser l'épreuve, mais dans le respect de mes aspirations et non pas pour ce que d'autres auraient souhaité que je sois et que je fasse. Au moment où je procède à la *transcription* de cette expérience, ce qu'il m'est donné de comprendre c'est que l'*attention d'écoute* de mon mouvement m'avait construite une solidité pour me faire confiance, malgré

la peur, le flou, l'inconnu, ou le temps qui me pressait, car, le chemin de mon être constitue la vraie orientation.

- *Les découvertes importantes*

Comme je l'ai mentionné précédemment, avec cette première médiation corporelle, j'ai commencé à saisir que le vécu d'expérience apporte une connaissance par laquelle je me suis sentie très concernée. À cet effet, l'apprentissage réalisé me donnait une qualité d'être beaucoup plus ancrée car il s'agit-là d'une connaissance incarnée. Conséquemment, parler de cette expérience et théoriser sur celle-ci me place dans un lieu de clarté et de grande solidité car le propos repose sur un vécu.

En outre, j'ai pu observer que l'approfondissement de soi me renvoie à mon histoire personnelle à travers un phénomène de mémoire et d'imprégnation provenant de l'ensemble de mon vécu. Sous l'angle de la corporéité, cette mémoire est une mémoire *en devenir*, elle est toujours en mutation. De cette manière, la démarche à médiation corporelle peut être comprise comme une quête identitaire dans une expérience sensori-motrice à travers l'approfondissement de ma corporéité. L'expérience me place dans un continuum d'apprentissages qui découle de la connaissance engendrée par le processus d'*œuvrement*. Ainsi donc, les découvertes que je vais livrer, si elles apparaissent banales à certains, représentent pour moi le cheminement vers l'éveil de ma conscience perceptive. Elles ont contribué à cerner un premier statut du corps sujet tout en établissant les fondations sur lesquelles le niveau plus profond *du sensible* a pu se développer par la suite.

Je me suis questionnée dans mes cahiers de travail à savoir : comment la corporéité joue un rôle dans mon processus de création? Qu'est-ce que j'ai développé comme connaissance qui me vient de l'expérience du bouger dans le travail d'atelier? Ces questions ont permis de mettre en relief quelques récurrences : *le corps est un corps-terreau ; le corps est un corps-antenne ; il y a une intelligence du corps*.

Le corps terreau

La notion de *corps terreau* m'est venue dans la perspective où j'ai compris que ma stratégie de travail avait été juste. Je rappelle que j'ai entrepris la création de *Mosaïque* en misant sur un travail de longue haleine avec en tête la certitude que le corps offre une certaine plasticité, qu'il est toujours en mutation. Ainsi, il y aurait un processus par lequel il est possible de *cultiver sa subjectivité corporelle*, par l'investissement d'un travail régulier. Sous l'angle de la temporalité, j'ai misé sur l'idée que le présent fonde le futur (Prigogine 1993 ; Valéry 1946).

La médiation corporelle m'a permis de prendre conscience qu'effectivement, je peux m'éduquer à différentes modalités d'être, je suis transformable. Déjà, le 5 juillet 2002, je note que «les améliorations à apporter», comme par exemple, la progression que j'ai vécue dans ma mise en action de moi-même en *mouvement authentique*, «ressurgissent dans les studios qui suivent». J'identifie que les retours réflexifs sur l'expérience ont contribué à mettre en branle la transformation. D'une part, parce qu'en soi le fait de faire un retour sur l'expérience donne une valeur à celle-ci et, d'autre part, parce que les retours permettent éventuellement que des intégrations s'opèrent. Dans la théorisation de la pratique boisienne, on retrouve une notion du même ordre, mais plus élaborée identifiée comme étant une «modifiabilité perceptico-cognitive».

Le corps antenne

La triangulation espace, bougeur et témoin, du cadre d'exploration en *mouvement authentique*, m'a fait faire l'expérience d'une relation vécue dans mon corps par laquelle j'ai défini que le corps est un *corps antenne*. Il s'agit du phénomène de relation vécu s'opérant par ma présence et qui se révèle n'être pas limité à l'intérieur de moi. En effet, la présence se dégage dans l'espace ou encore elle touche le «spectateur» et, à l'inverse, dans le fait que

l'espace et le spectateur sont aussi réceptionnés par moi. On retrouve l'expression de cela dans mon poème du 13 juin 2004 :

Corps en déséquilibre/ J'effleure de peau/ Un rivage de sel/ J'attends haletante/ Mon corps antenne, mes mains se jouent/ Attendre le point d'ensemble/ Chercher la syntonisation/ J'entends mon souffle qui m'interpelle/ Source vive dans le déséquilibre/ Organe vivant de l'être/ Je suis cette recherche orientée vers l'infini/ Les rumeurs vont et viennent/ Tout bouge et me transforme. / Je ne suis pas un point dans l'infini, mais plusieurs et en devenir/ Couleur du sable, vent de la nuit/ Je respire à l'oubli et au devenir/ Iode du marin guide ma nacelle au port d'aujourd'hui/ Prends-moi la main, je respire à plein

Ainsi, à travers l'expérience même de ma corporéité en mouvement, j'ai pris conscience que le corps est à la fois émetteur et récepteur *du sensible*¹⁴⁶. C'est ce que Merleau-Ponty nomme la bivalence, lorsque je touche, je suis touchée. Il s'agit-là d'un chiasme à l'intérieur même des sens. Dans l'expérience à médiation corporelle, les informations qui se donnent sont à la fois émises et réceptionnées par moi-même. Par conséquent, je constate que l'apprentissage qui amène à la connaissance procède d'une dynamique où je suis investie dans ma *subjectivité corporelle* dans un rapport chiasmatique – d'émetteur-récepteur.

L'intelligence du corps

Je sais qu'il y a différentes recherches conduites autour de la notion d'intelligence du corps. Ici, je souhaite tout simplement rendre compte, dans mon expérience, d'une définition que je peux donner à cela, même si ce sujet n'a pas été poursuivi dans ma recherche. Il m'est parfois arrivé, pendant le bouger, de rencontrer des résistances. Pour les investir, le corps offre des outils qui apparaissent dans l'acte de bouger :

¹⁴⁶ Avec le recul, je constate que cette prise de conscience va bien au-delà de ce qu'elle signifiait au moment où cette pensée s'est concrétisée. Malgré le fait que je parle d'une expérience préalable à ma rencontre avec le *sensible* au sens boisien du terme, je maintiens cette affirmation dans son sens large, en tenant aussi compte de cette dimension.

Je suis investie dans l'écoute de moi-même et cela me permet de vivre des états de corps qui sont stimulés par des outils apparus dans l'expérience de bouger... qui ne sont pas prévus à l'avance mais qui s'imposent (Cahier de travail, 26 mars 2003).

Par exemple, de façon récurrente mon mouvement se développait dans des ondulations très souvent localisées dans la colonne vertébrale qui finissaient par délier mon mouvement, soit sur le plan dynamique, soit au niveau du registre d'ouverture des articulations.

Un deuxième exemple est celui du poids, de la gestion gravitaire. De façon récurrente aussi, je posais mon attention sur le ressenti de mon poids à travers mes jambes, et mes pieds, graduellement cela me constituait des ancrages. J'explorais librement à partir du déplacement du poids de mon corps. Il m'apparaît donc que je prenais conscience de «l'état des lieux» tel qu'il se présente dans mon corps au moment de l'expérience et, ces «stimuli (outils) mettent en branle la génération de mouvements appuyés par l'écoute» (Cahier de travail, 19 mars 2003).

Un troisième exemple concerne des répétitions évolutives. Il m'est arrivé de façon récurrente de me laisser prendre dans un mouvement répétitif qui, la plupart du temps, se développait dans une certaine évolutivité. Ces événements, souvent très actifs, avaient pour effet de me remettre dans une sorte d'énergie vitale, de me vivifier.

Comme quatrième exemple, j'aimerais rappeler l'expérience du mal de tête déjà évoquée. Cette expérience, très liée à ce qui précède, démontre qu'une écoute du corps posée sur un problème semblable avec une attitude d'ouverture, que constitue pour moi l'écoute, laisse émerger une dimension curative du mouvement. La ressource se trouve dans la disponibilité à suivre là où cette intelligence du mouvement nous guide.

Un dernier exemple est celui de la lenteur. Spontanément, le début de mes improvisations était souvent marqué par un mouvement très lent. Cela avait pour effet de me mettre dans une condition d'écoute perceptive dans mon corps et d'installer justement une

attention somatique. À cet effet, lorsque j'ai rencontré la *Méthode Danis Bois*, j'ai mieux compris la valeur et le potentiel de cet outil. Comme on l'a vu au chapitre 2, les recherches de Bois ont montré que la lenteur contribue à établir une relation à soi.

Cette première médiation corporelle constitue un précédent d'expérience qui fournit un référentiel de base à la possibilité d'une connaissance par contraste. Comme on a pu le constater à travers les découvertes, la rigueur mise à soigner la réflexion sur la pratique a fait en sorte de pouvoir intégrer une compréhension *incarnée* du travail à médiation corporelle. En effet, afin de pouvoir prendre conscience de la transformation radicale apportée par la rencontre avec la *Méthode Danis Bois*, l'information apportée par ce premier travail en mouvement apparaît essentielle. Quoi qu'il en soit, il est à souligner que la transformation de l'*œuvrement* de *Mosaïque* est attribuable à un ensemble de facteurs, dont le processus même de la recherche-crédation et, par conséquent, les découvertes et les rencontres qui jalonnent sa trajectoire.

Comme on a commencé à le voir, la rencontre avec la *Méthode Danis Bois* a été déterminante pour l'*œuvrement* de *Mosaïque*, notamment parce qu'elle a provoqué l'émergence d'un nouveau positionnement sur la création. Elle est apparue comme le chaînon manquant qui me permettrait d'approfondir et de consolider ma recherche-crédation. En effet, sur le plan pratique, la *Méthode Danis Bois* a constitué un enrichissement de l'expérience corporelle préalable et, sur le plan cognitif, son apport théorique a apporté une meilleure compréhension de mon expérience. En outre, l'éveil d'une dimension plus profonde de la subjectivité, quelle soit *cinétique* ou *sensible* porte en elle un ancrage philosophique qui révèle une nouvelle posture face à l'*agir* créateur. À cet effet, ce qui suit apporte le détail du grand *mouvement* de transformation qui s'est joué dans le laboratoire de mouvement et qui m'a orientée vers la pratique *du mouvement du sensible*.

5.1.2 Le mouvement *du sensible* : quelques repères

Développé par Danis Bois en France vers la fin des années 80 le *mouvement du sensible* est : 1) – «une exploration du monde du *mouvement interne*» ; 2) – une proposition de développer la perception, de soi, de son corps ; 3) – le déploiement du mouvement gestuel à partir de la perception du *mouvement interne* ; 4) – la source de l'émergence d'une pensée kinesthésique ayant sa propre autonomie d'émergence créatrice ; 5) – la lenteur permet à la conscience perceptive de capter des données organiques qui autrement lui échappent. Au sujet de ce dernier élément, l'expérimentation que Bois a effectué sur la lenteur lui a permis de discerner des invariants¹⁴⁷ physiologiques dans le geste. Au moment où sa recherche est devenue celle d'un mouvement total, il a créé un enchaînement codifié de mouvements tirés de l'expérience perçue et ressentie en trois étapes : la création d'un état de disponibilité perceptive, la structuration d'une forme organisée entre linéarité et circularité, reproductible, et l'accès à une gestuelle lente et majestueuse qui signe la présence totale de l'acteur. Il s'agit de ce que Bois a nommé le *mouvement du sensible*. Voici la perspective dans laquelle Bois (2006, p. 106) inscrit sa démarche *du sensible* :

Le mouvement a perdu sa fonction expressive et perceptive, au profit de l'exécution automatique, efficace, certes, mais sans saveur. Il faut apprendre à construire un nouveau *rapport* au mouvement et à lui donner une *valeur* significative.

- *Le laboratoire du mouvement du sensible*

Le laboratoire du mouvement *du sensible* s'est déroulé différemment de celui qui précède. D'emblée, la diversité et le niveau de sophistication de la pédagogie et des outils de la *Méthode Danis Bois* ont fait que c'est dans la méthode de façon globale que je me suis «mise en chantier». Ainsi, dans l'année qui a précédé l'actualisation de *Mosaïque*, j'ai cumulé quelques centaines d'heures de stage en fasciathérapie et en *mouvement du sensible*. Parmi ces stages, j'ai passé cinq semaines auprès de Danis Bois lui-même, dont deux à l'Université Moderne de Lisbonne et trois au Centre Omega aux États-Unis. Bref, j'ai été

¹⁴⁷ Ceux-ci ont déjà été présentés au chapitre 2.

initiiée aux différents outils de la méthode : fasciathérapie, introspection sensorielle, *mouvement du sensible* et entretien. On pourra se demander, mais pourquoi avoir à ce point diversifié les apprentissages? La réponse est très simple : le rapport perceptif au *mouvement interne* est, chez plusieurs personnes, plus facile à établir dans le corps de l'autre. Telle a été mon expérience. Dès le premier stage à Omega, j'ai fait l'expérience d'un mouvement nommé subjectif. Mes mains posées sur l'avant-bras et le bras de ma partenaire de travail Karen, je glissais dans un mouvement lent où mes mains se déplaçaient dans deux directions opposées. J'ai alors senti un déploiement de son mouvement dans une étendue qui allait bien au-delà de son registre physiologique. J'avais la perception que mes mains s'éloignaient à l'infini et cette sensation était partagée par ma partenaire! Ce moment a été déterminant car, concrètement je venais de rencontrer une facette de l'invisible du mouvement et du vécu subjectif. Ici, je me permets d'insister sur ce phénomène parce qu'il ne m'a pas été demandé de croire à quoi que ce soit. Je faisais une expérience tangible, perceptible à travers mon toucher, un phénomène se produisant dans ma matière corps. Par la suite, dans les mois qui ont suivi, il m'a été donné de percevoir de plus en plus clairement le *mouvement interne*, que ce soit en fasciathérapie, en *mouvement du sensible* ou en *introspection sensorielle*, ou à tout le moins, de percevoir ses effets (sensation de chaleur, épaisseur dans ma matière, sentiment de paix, clarté d'esprit, luminosité bleue, sentiment de confiance, etc.).

Dans le studio de répétition, et aussi de façon quotidienne, j'ai transformé mon entraînement en pratiquant les protocoles du *mouvement du sensible*. J'allais au studio, je prenais environ une heure pour bien établir la relation à moi-même, c'est-à-dire m'échauffer selon les protocoles de la méthode, sur chaise et dans le *codifié* debout. Ensuite, je travaillais surtout en improvisation, mais parfois aussi sur des phrases chorégraphiques.

Il est à noter que le passage d'un protocole à l'autre, du *mouvement authentique* au *mouvement du sensible* ne s'est pas fait sans quelques difficultés. À l'automne 2005, alors que je commençais l'intégration des principes de la *Méthode Danis Bois*, j'ai vécu une période de résistance. En effet, il y a eu un temps où je continuais à travailler avec les protocoles du *mouvement authentique* en laboratoire, mais seule, en intégrant toutefois à ma routine des exercices du *mouvement du sensible*. À côté de cela, je suivais des cours réguliers

pour intégrer les bases du mouvement et lorsque venaient les moments où il m'était proposé de faire des mouvements libres, une dimension plus improvisée qui fait suite à l'entraînement protocolaire, je me sentais complètement inhibée. Je n'arrivais pas à bouger parce que je ne percevais pas clairement le *mouvement interne*. J'avais tellement le souci d'authenticité dans mes gestes que le fait de ne pas avoir cette perception pouvait donc aller jusqu'à me paralyser. J'avais l'impression de devoir réapprendre à marcher. Je ne savais plus faire, là où dans le *mouvement authentique* j'étais arrivée à un niveau où j'entrais dans le travail comme dans un temple.

Cette résistance s'est quelque peu résorbée par la prise de conscience que je me mettais une trop grande exigence dans mon rapport à moi-même. Quoi qu'il en soit, j'ai senti le besoin de me distancier complètement du *mouvement authentique* pour pouvoir poursuivre ma recherche-crédation. Dans les faits, je sentais qu'autrement, je me maintenais dans un lieu indéfini, sans prendre le parti de me situer. Comme je l'ai déjà fait observer, chacune des médiations corporelles comporte une organisation de l'*agir* et de la pensée qui inscrit une philosophie caractéristique. Pour ma part, l'orientation *du sensible* recelait la dimension d'un rapport à soi plus impliqué, plus profond. Une fois la décision prise, j'ai eu la sensation d'une cohérence interne et l'état de frustration et d'incertitude qui accompagnait ma résistance s'est dissipée. Finalement, en plus de me donner un nouvel élan, cela a amplifié ma confiance dans le cheminement de l'*œuvrement*.

Dans la première étape du processus de création, j'avais situé l'accès au présent, à l'immédiateté, en fonction d'une recherche d'états altérés. La représentation que je me faisais de cet accès était placée dans l'image de la transe, une sorte d'état provoqué par un certain type de mouvement soutenu et répété. Ma posture a complètement changé sur ce point car, avec l'expérience du *mouvement du sensible*, je me suis mise à l'écoute d'un état plutôt immanent, un état de conscience en mouvement sans artifice d'altération. Il n'était donc plus question d'un mouvement qui m'emmènerait ailleurs, en-dehors de moi, mais plutôt de

m'engager à partir du réel perçu à l'intérieur de moi. Voici un témoignage sur les effets du *mouvement interne* dans une expérience de traitement individuel¹⁴⁸ du 2 mars 2006 :

L'appui de mon *mouvement interne* est réellement une référence dans mon mouvement visible, c'est un lieu de facilitation. Le *mouvement interne* est une clef. Apprendre à le percevoir, c'est apprendre à se percevoir soi-même. C'est apprendre à m'écouter dans la profondeur.

Et voici un retour sur une expérience du *mouvement du sensible* survenue dans un cours en thérapie gestuelle du 20 janvier 2006 où, à mesure que se clarifiait ma direction dans le plan frontal, j'ai rencontré une épaisseur qui m'a fait percevoir une étendue infinie qui s'ouvrait à partir de ma profondeur :

C'est quoi de moi qui est bougé dans le plan frontal? Ma compréhension de départ c'est que l'approfondissement d'un plan permet d'ouvrir toutes les dimensions. Il y a un lieu dans la profondeur qui relie le tout. Ainsi, peu importe par où j'entre et je m'abandonne, ce n'est pas seulement le plan dans lequel je m'investis, mais tous les plans qui deviennent mon horizon.

Entrer en relation avec le *mouvement interne*, c'est retrouver le lieu de tous les possibles. Je me trouve donc face à un espace qui est *l'advenir de l'advenir*. C'est une question de la mémoire dans le sens de soigner ce qui est *engrammé* et à *engrammer*. Dans la façon de faire un geste, une mémoire de ce geste est cultivée. Le fait de porter mon attention sur le processus du mouvement, fait que je suis consciemment impliquée à configurer l'empreinte du geste dans sa physiologie. En cela les protocoles de la *Méthode Danis Bois* sont indispensables car ils ont été développés de façon à retrouver le lieu de cette physiologie propre au schème du mouvement dans le corps. Dans ce sens, cet entraînement m'a aidée à retrouver une authenticité dans mon geste. En outre, cet entraînement m'a permis de maintenir le cap sur l'advenir parce qu'il tient compte de la réalité mouvante du mouvement, c'est ainsi une posture d'écoute, où l'on tente de mettre de côté les *a priori* et les attentes du mouvement. Pour ma part, j'ai constaté qu'il n'y a pas de position fixe, je suis toujours en devenir et c'est une chose avec laquelle il me faut composer.

¹⁴⁸ En plus de l'entraînement et de l'apprentissage, j'ai eu l'occasion de me faire traiter en fasciathérapie, l'expérience relatée découle d'un de ces traitements.

- *Me redéfinir en tant que subjectivité corporelle*

L'apport de la *Méthode Danis Bois* à ma démarche de création a permis de me redéfinir en termes de *subjectivité corporelle*. Ma quête de l'être est devenue plus lucide parce que j'ai commencé à comprendre à travers des conditions d'expérience précises et rigoureuses de quelle façon le corps participe à la pensée créatrice, de quelle façon la qualité d'un rapport perceptif, en particulier dans sa dimension *du sensible*, me place au cœur du lieu d'émergence créatrice. En effet, par l'efficacité des protocoles de la méthode, j'ai fait l'expérience d'un rapport plus radicalement authentique à moi-même, de même que j'ai commencé à saisir l'unité corps et esprit de façon plus concrète, pragmatique. Je rappelle ici que, comme il a été exposé au chapitre 2, c'est une question de rapport perceptif qui fait la différence, de même que cela dépend des qualités attentionnelles; il s'agit d'être son corps autant que sa pensée, et non pas l'un sans l'autre.

Avec ma première médiation corporelle, le *mouvement authentique*, j'ai fait l'expérience d'un rapport perceptif qui donnait lieu à un premier niveau de *subjectivité corporelle*, surtout dans le développement d'une *attention d'écoute*. Cependant, je ne sortais pas complètement du corps instrumentalisé, parce que l'implication de l'inconscient sur les émergences du mouvement créait une certaine non implication de moi à moi. Par conséquent, une part de mon expérience ne pouvait pas me construire réellement dans une unité corps esprit, en tant que *subjectivité corporelle*, parce que la pensée était, en quelque sorte, évacuée de l'expérience corporelle. Ici, on pourrait se dire, oui mais l'inconscient ne fait-il pas partie de la subjectivité? Il s'agit en fait d'observer la qualité d'engagement dans l'expérience et d'observer sur quoi est orientée l'attention. En effet, la notion d'implication entre ici en ligne de compte, parce que dans la posture du *mouvement du sensible*, j'apprends à être consciemment dans la perception du lieu d'émergence, tandis que dans le *mouvement authentique*, l'accès au lieu d'émergence est relégué à l'inconscient. Bien que les deux pratiques comportent un *laisser agir*, d'un côté, à travers la connaissance des *instruments internes*, le *laisser agir* est accompagné d'une perception fine de l'état vécu, et de l'autre côté, il est renvoyé à une sorte de mystère inexplicable. Ainsi, chaque approche véhicule son

système de référence qui correspond à une vision de soi et du monde, c'est une représentation biaisée par le type de rapport perceptif entretenu¹⁴⁹. Pour ma part, j'ai souhaité comprendre l'expérience telle qu'elle se présente dans mon vécu corporel, et non à travers un contenu symbolique lié à l'approche psychanalytique sous-jacente au *mouvement authentique*. Je rappelle donc que selon l'expérience que j'ai vécue, lorsque c'est l'inconscient qui me bouge, je ne sens pas que c'est moi qui bouge, je ne me sens pas aussi impliquée que dans un rapport d'attention aiguë par la perception *du sensible*.

En résumé, la posture du *mouvement authentique* ne concordait pas avec le phénomène de conscience vécue dans mon expérience. Plus spécifiquement, dans le fait que l'impulsion de bouger n'était pas perçue comme quelque chose d'accessible, et qu'elle était renvoyée à une explication de l'inconscient. Cela explique pourquoi, malgré l'enthousiasme que j'ai eu dans mon premier cycle de médiation corporelle, j'ai développé des réticences à me situer à l'intérieur du *mouvement authentique*.

Je comprends mieux aujourd'hui que la posture du *mouvement authentique* constituait un certain conflit à l'intérieur de moi. Cependant, je reconnais avoir fait, à plusieurs reprises, l'expérience d'une impulsion de bouger comme quelque chose que je me donnais à suivre. Une volonté de bouger, en dehors d'une intention *volontaire*. Une intentionnalité autonome, qui par sa «rencontre» dans l'expérience du mouvement, a pour effet de me mettre dans un état de plénitude et parfois de guérison. Je reconnais aussi avoir fait des découvertes importantes qui ont engendré une posture grâce à laquelle j'ai commencé à apprendre de l'expérience de mon corps.

La transformation radicale est issue de la perception du *mouvement interne*. En effet, le fait de pouvoir assister consciemment à l'impulsion de bouger dans cette perception m'a placée dans une nouvelle posture, un nouvel état de conscience. Bien qu'on puisse relever différents aspects comme étant les mêmes, ou du moins similaires entre ces deux approches à médiation corporelle, la qualité et le cadre de représentations que chacune des approches

¹⁴⁹ La question des représentations est un des soucis dans la Méthode Danis Bois, elle est au cœur de la thèse récente de M. Bois (2007).

véhicule fait la différence. D'un côté il s'agit du symbolique avec un fort penchant psychanalytique et de l'autre une *réceptivité active* sans *a priori*.

La découverte du *mouvement interne* a demandé l'effort d'un entraînement perceptif. Graduellement les références antérieures par lesquelles je faisais l'expérience de moi-même en habitant mon corps, c'est-à-dire en étant penchée sur mes tensions corporelles, sur le poids de mon corps et en étant soumise à la manifestation de mon inconscient, se sont transformées au profit d'une dimension plus impliquée ou tout de moi participe dans une unité corps esprit.

L'incubation de la recherche-crédation a donné le temps à mon chemin de se révéler. Jusqu'à ma rencontre avec la *Méthode Danis Bois*, je reconnaissais que j'apprenais quelque chose à travers l'expérience en *mouvement authentique*, mais j'avais l'intuition que ma posture se situait ailleurs. Dès mon premier contact avec le petit livre de Danis Bois, *Le sensible et le mouvement*, les choses se sont mises à se précipiter. Dès le premier stage, j'ai eu l'impression de rencontrer mon futur. Dans ma recherche-crédation, je peux parler d'un moment charnière ayant apporté son lot de clarifications et qui, par conséquent, m'a permis de faire un énorme pas en avant.

L'information et l'expérimentation issues de la théorisation de la pratique de la *Méthode Danis Bois* ont fait que j'étais davantage en mesure de comprendre le chemin parcouru et m'offraient une orientation nouvelle pour poursuivre l'*œuvre*. Non seulement j'avais de nouveaux outils, mais je découvrais une communauté de pensée engagée dans une voie bien au-delà du lieu où je pouvais espérer me retrouver. J'avais ainsi trouvé une voie de passage dans ma quête de l'authenticité de l'être de même qu'un soutien pour me dépasser. À cet effet, un axiome de la *Méthode Danis Bois*, qui consiste à fournir l'information manquante, me touche particulièrement car c'est dans ce partage de connaissances que j'ai été propulsée dans ma posture de création bien au-delà de ce que je pouvais m'imaginer. De plus, les protocoles me permettent de toucher à mon essence et de comprendre plus en profondeur ma quête d'incarnation.

L'étape de l'instauration du *mouvement du sensible* dans l'*œuvrement* de *Mosaïque* a modifié ma représentation de l'appréhension de la création. Dorénavant, mon *agir* n'est plus laissé à mon inconscient, mais il se déploie dans un rapport à moi-même, à partir d'une expérience de mon corps dans sa dimension matérialisée, palpable, observable, perceptible, développant une attentionnalité perceptive du corps d'une telle acuité qu'elle permet de se saisir du réel.

5.1.3 J'écoute mon action

Effectuer un geste ne suffit pas pour créer une rencontre avec soi et avec les autres. La perception du *mouvement interne* est devenue le centre de mon action afin de rompre le cercle infernal d'un corps instrumentalisé et d'un mouvement seulement considéré dans sa fonction de *performance*. En cela, j'ai donc graduellement appris à porter un nouveau regard sur ma façon de bouger.

5.1.4 La découverte du rôle du corps dans le développement de la connaissance

*Le corps ne peut être exclu d'aucun processus d'apprentissage et même, plus largement, d'aucun processus relationnel à la vie.*¹⁵⁰

Danis Bois

En me situant dans une unité corps esprit, je me suis questionnée sur ce qui déterminait que quelque chose venait du corps. J'ai parcouru mes notes de terrain provenant du laboratoire de *mouvement authentique* en cherchant à localiser différentes expériences génératrices de connaissances, c'est ce que j'ai exposé précédemment. Il est important de saisir l'ancrage que ces connaissances m'ont donné parce que comprises au cœur de mon expérience vécue, de façon incarnée. Ces découvertes font donc suite à un *éprouvé*. Il ne

¹⁵⁰ Polycopié : *La modifiabilité perceptivo-cognitive*. (Support de cours – École supérieure de somatopsychopédagogie, Hélène Bourhis, Didier Austry. 2004).

s'agit donc pas d'un fait de la cognition seule, c'est-à-dire quelque chose d'appris à travers des lectures ou par un exercice purement mental. Il s'agit plutôt d'informations apparues dans les conditions de l'expérience, grâce à la qualité de l'écoute perceptive où était posée mon attention.

Dans la théorisation de la pratique de la *Méthode Danis Bois*, le vécu descriptif correspondant à ce sur quoi l'attention a été posée pendant l'expérience, est défini en tant que *fait de conscience*¹⁵¹. Dans sa suite, une information sera peut-être tirée de la description du ressenti d'expérience qui se définit en tant que *fait de connaissance*¹⁵². Cette dernière information permet alors de donner une signification au *fait de conscience*. L'information chargée de sens est extraite de l'expérience et de ce fait, elle survit à l'expérience. Un exemple de cela se retrouve dans le *fait de conscience* tiré de mon intériorisation du 11 mars 2006,

j'anticipais sur le *mouvement interne*, je le devançais un peu et je ne me sentais pas tout à fait en cohérence. Je me suis alors impliquée dans un point d'appui et ça m'a remise en cohérence. Cet emboîtement m'apportait une clarté et aussi un enthousiasme.

Cette expérience m'a appris à reconnaître, d'une part, l'enrichissement d'une relation à soi qui se fait dans le travail en conscience et, d'autre part, la valeur de l'implication qui me remet dans les «rails de la cohérence». Le *fait de conscience* incite un apprentissage parfois en direct, comme c'est le cas ici, au cours duquel la difficulté à sentir une cohérence provoque un réajustement pour amener le mouvement majeur¹⁵³ à se synchroniser avec le *mouvement interne*. Le sens que prend cette expérience, le *fait de connaissance*, c'est que dans l'immédiateté de l'expérience, il se joue une *réceptivité active* qui implique à la fois l'agir – dans le cas de mon expérience, faire un point d'appui – et le *laisser agir* – dans le point d'appui, attendre le retour du *mouvement interne* au bout duquel je trouve une nouvelle propulsion dans moi. Le *fait de connaissance* recèle donc l'émergence d'un nouveau rapport à soi (être dans une *réceptivité active*).

¹⁵¹ *Ibid*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Le mouvement majeur est celui qui s'inscrit dans le visible.

L'*œuvrement* de *Mosaïque* a été le lieu de plusieurs prises de conscience qui ont apporté leur lot de bons résultats et qui parfois ont contribué à relancer l'expérience. Par exemple, tel que mentionné précédemment, les soucis repérés dans *l'essai Prélude* ont mis en branle des actions spécifiques qui me permettaient d'approfondir un certain travail notamment sur le plan de la temporalité. En effet, le tableau *Paysages diastoliques*, déjà abordé à quelques reprises, a engendré des étapes inventives et un résultat inusité. La prise de conscience du souci du temps m'a amenée à agir avec la conscience de ce souci, et par la suite, il y a un *retour de l'œuvre* qui est une forme du *laisser agir*, écouter l'œuvre, qui viendra relancer l'expérience et apporter une nouvelle étape de transformation, dans ce cas-ci temporelle.

La connaissance incarnée qui découle de l'expérience en laboratoire de mouvement ne m'aurait servi à rien sans la valeur ajoutée par la compréhension et les ajustements apportés qui finissent par transcender l'expérience elle-même. Ainsi, le rôle joué par le corps dans la pensée créatrice correspond à un état d'être, la *subjectivité corporelle* qui dépend d'un effort soutenu d'implication dans l'*œuvrement* de *Mosaïque*.

- *Transformation des thématiques*

Le cheminement de l'*œuvrement* m'a amenée à transformer graduellement mes thématiques. Dans le passé, j'avais surtout travaillé sur des idées, sur les symboles ou encore des mythes. Cependant, ce développement thématique a été transformé dans le processus même de l'*œuvrement*.

C'est le cas pour la pièce *La mélancolie*. Au moment de la première ébauche, je savais que je voulais travailler avec une dimension de la voix et avec le mouvement *live*. J'ai exploré la figure de *Médée* qui m'avait été suggérée par une personne témoin de mon travail. Cette figure mythique n'a jamais réellement été significative pour mon travail sauf dans le fait du chagrin d'amour qu'elle vit, cependant, sa passion meurtrière ne me touchait pas. Au

moment de me remettre à travailler cette pièce, j'avais déjà fortement remis en question toutes les préconceptions thématiques issues du symbolique ou du mythique dans mon œuvre¹⁵⁴. La médiation corporelle, notamment dans sa relation à l'immédiateté, avait repositionné le défi thématique dans l'expérience du corps en fonction de ce que j'apprenais de celui-ci et de *laisser agir* ce qui m'animait dans le présent.

Ce choix d'orientation implique un renouvellement de soi et il entraîne un *lâcher prise* de l'ancien. Dans ma posture qui visait à construire sur *l'advenir*, je ne trouvais plus un sens dans le fait d'avoir recours aux mythes du passé et j'ai commencé à me questionner : n'y a-t-il pas quelque chose à trouver qui appartient à aujourd'hui? N'y a-t-il pas un nouveau regard à porter sur la vie sans *a priori* symbolique, sans une pré-représentation? Il convient enfin de souligner que la thématique du tableau *La mélancolie*, qui sera détaillée plus loin dans ce chapitre, a eu un impact important sur différentes décisions et qu'il a été le lieu d'une évolution du rapport à moi-même. Comme on le verra, la thématique (le projet d'œuvre) s'est jouée dans la relation entre les deux interprètes, elle a été l'objet de réajustements constants en fonction de l'expérience vécue lors de l'édification.

L'entraînement à percevoir le *mouvement interne* m'a fait privilégier le lieu où je suis en contact profond avec l'essence de *qui je suis*, dans l'aspiration d'une rencontre avec moi-même comme fondation. C'est ainsi que le noyau thématique de l'*œuvre* de *Mosaïque* a abouti à se constituer. Et c'est donc à partir de ce lieu que je me suis préparée à ma rencontre avec le public.

- *Un lieu d'être*

Une transformation importante de ma posture de création se trouve dans la compréhension du processus évolutif de l'attitude d'*œuvre*. Elle a été repérée dans le changement de statut de la *subjectivité corporelle* qui à un niveau plus profond est devenue *cinétique* ou *sensible*. Issue de la qualité de relation à soi, la posture de création est devenue

¹⁵⁴ Cette question qui touche le rapport au symbolique et au mythique dans le processus de création sera approfondie dans ce chapitre sous l'article : *Le délaissement de l'espace mythique et symbolique*.

un lieu où je me situe en tant qu'être. La médiation corporelle telle que proposée dans les protocoles de la *Méthode Danis Bois* a clairement été un moyen de me rapprocher de mon essence en constituant toutefois une façon de penser, mais pas n'importe laquelle. En effet, il s'agit d'une pensée qui se donne à partir de l'expérience vécue corporellement qui implique une proximité avec le lieu d'élaboration de la pensée, la dimension pré-réflexive, et qui, telle qu'entendue par Bois, se trouve au sein de la relation au *mouvement interne*.

Ainsi donc, dans ce changement de posture, l'intention ne se joue plus dans le simple fait de travailler avec l'outil, elle devient un lieu où je suis, une modalité d'être. L'*agir* intentionnel (*aller vers*) est réorienté par une attentionnalité, un *laisser agir* plus conscient, une *réceptivité active*. En cela aussi, je me trouve plus près du concept d'intentionnalité originale plus liée à la motricité, tel que développé par Merleau-Ponty (1945, p. 160-161), lorsqu'il écrit :

La conscience est originairement non pas un « je pense que », mais un je peux ». [...] la conscience est l'être à la chose par l'intermédiaire du corps. Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son « monde », et mouvoir son corps c'est viser à travers lui les choses, [...].

L'*œuvrement* de *Mosaïque* a donc été imprégné de cette qualité d'être. Par conséquent, ma posture finale s'en est trouvée plus profondément engagée dans la relation au présent, à l'immédiateté et, par le fait même, plus consciemment orientée sur l'*advenir* de l'œuvre, c'est-à-dire dans un lien étroit avec ce que je suis en tant qu'être. Cet état a donc prévalu pendant le *temps de convergence*.

- *Laisser agir l'œuvre*

On aura compris que *laisser agir* l'œuvre signifie une qualité de rapport qui demande une *réceptivité active*, où il y a une qualité active de l'écoute elle-même et une qualité qui laisse agir ce que l'écoute «entend». Cela implique de ne pas chercher à tout contrôler au préalable, mais d'apprendre à se laisser une marge de manœuvre dans le pas à pas de

l'œuvrement. L'influence prégnante du laboratoire de mouvement aura institué dans les différentes modalités d'agir des différents lieux de laboratoire pour que soit valorisée une présence *éprouvée*. Par exemple, le montage de la vidéo *Effluves essentiels* a été élaboré en fonction d'un premier éprouvé qui renvoie au temps du tournage. En premier lieu, la grande succession des images est organisée comme un carnet de voyage, c'est-à-dire en cherchant à restituer le parcours d'un certain vécu intime du voyage au Brésil. Ainsi le début cherche à rendre un état de difficulté et d'angoisse vécue, tandis que ce qui suit situe plutôt un retour à moi-même à travers les dimensions de plaisir et de contemplation.

En deuxième lieu, lors du peaufinage du montage, l'écoute demandait à être constamment réinvestie : qu'est-ce que cette succession d'images me renvoie, qu'est-ce que j'éprouve encore? Par exemple, les premières images où se succèdent la lune et la mer ont exigé une rythmicité qui se rapprochait de l'éprouvé initial. Ici, j'ouvre une parenthèse sur le fait que c'est aussi un bon exemple de la confrontation avec l'appareillage médiatique parce qu'ayant perdu mon premier montage où il y avait une réelle justesse de restitution de l'éprouvé, j'ai dû me contenter d'une approximation dans la reformulation.

Une autre façon de *laisser agir* l'œuvre vidéo, se déploie dans le fait de prendre le temps de travailler avec la projection, d'essayer de se rapprocher de la taille dans laquelle l'œuvre sera présentée. Lors d'un visionnement, j'ai compris que *laisser agir* l'œuvre implique ce questionnement : comment être consciente et, dans l'immédiat du processus, être prête à répondre à ce que l'œuvre me demande?

- *Les aspirations*

La notion d'aspiration se définit ici par une action qui tend vers quelque chose, c'est un élan, un mouvement orienté par un idéal, un objectif, une prospection. Ainsi, en amont de toute autre chose, je peux placer une aspiration à l'authenticité. C'est-à-dire que j'ai cherché à m'exprimer à partir d'une sincérité, d'une intégrité de ce que je suis, dans une coïncidence entre ma parole et mon geste. Il m'a importé que le geste de création posé dans *Mosaïque* soit lié à ce que je suis. On découvrira dans ce qui suit ces éléments sensibles que sont les

aspirations ayant guidé mon geste de création : mon essence, l'immédiateté, l'anomal, la contemplation et faire vivre une expérience *sensible* au spectateur.

L'essentiel en moi

J'ai commencé à mieux saisir ce que signifiait l'essence de moi à travers le processus de création de la vidéo *Effluves essentiels*. J'y ai découvert différentes manifestations de ce qui constitue l'essentiel en moi. Tout d'abord, je l'ai situé dans le goût que j'ai pour la nature et par conséquent dans la dimension que la nature me fait rencontrer de moi. Lorsque j'ai filmé les chutes d'eau minérale, j'étais habitée par une fraîcheur, une clarté, mais aussi, cela me remplissait, tout en moi était un lieu de contemplation. J'ai observé dans ces prises de vue que lorsque je regarde, c'est tout de moi qui regarde, ma respiration regarde, ma peau regarde, tout en moi prend le temps de s'imprégner du lieu. Cette expérience m'a aussi apporté une définition du sacré : ma façon de me mettre à l'écoute du lieu, la qualité de présence à moi-même me place dans un lieu de moi-même qui est de l'ordre du sacré. Dans un récit de pratique daté du 14 janvier 2006 effectué lors du montage de la vidéo, j'exprime ce que les lieux filmés m'ont fait rencontrer :

En fait, la rencontre se fait avec la nature. Elle m'oxygène, l'eau me rafraîchit, me vivifie et me purifie. Le contexte est simple, calme et grandiose à la fois. Je suis touchée par le «goût» de l'eau sur ma peau et dans certains plans que je choisis au montage, il me semble retrouver la richesse, le volume de ce «goût» dans l'image captée.

Une autre dimension de l'essentiel en moi se trouve dans le fait de mon *libre arbitre*. Pour moi, être intègre, c'est être capable d'exprimer ce que je suis moi, et non pas ce qu'on me propose d'être. Je me suis aperçue qu'il y avait là quelque chose de non négociable et qu'il s'agissait aussi d'une valeur du sacré en moi. L'*œuvre* implique ma *subjectivité corporelle*. Il n'y a pas quelque chose ou quelqu'un qui me dicte comment regarder, comment agir. Il est question de me *laisser agir* et d'y prendre plaisir, de prendre le goût de cela. Laisser transparaître comment je regarde, qu'est-ce que je regarde et c'est cela que je choisis

de filmer. J'ai choisi de filmer cela parce que c'était là, disponible à moi et parce que je trouvais cela beau.

Ce projet vidéo a aussi révélé une dimension de plaisir qui pour moi participe au sacré et qui situe aussi une dimension de l'essentiel en moi. Voici ma réflexion du 14 janvier 2006 sur cela :

Le sacré dans la création c'est, pour moi, de me laisser prendre par le plaisir du lieu qui devient le sujet du tournage. À ce point-ci du montage, je me rends compte aussi d'une simplicité que je cherche à montrer – le plaisir du lieu. C'est comme le dévoilement d'un carnet de voyage où ce qui est rapporté est de l'ordre de l'image et du son en relation à un éprouvé.

Immédiateté

Telle que déjà identifiée, j'avais une aspiration importante qui était de me situer dans une unité corps esprit et cela a donné un contour à mon *œuvre*. À partir de cela, par mon entraînement à médiation corporelle, j'ai vu ma présence être soignée dans différents rapports au temps présent. En *mouvement authentique*, la présence se joue dans la relation à l'ici et maintenant. Toutefois, cela s'est intensifié dans le *mouvement du sensible* où la notion d'immédiateté est aussi une condition indispensable. L'intensification s'est faite, bien entendu, dans le rapport au *mouvement interne*, et en fonction de la profondeur rencontrée. En fait la notion de temps à ce niveau de perception tend à disparaître pour devenir un lieu où je me retrouve. Dans ce lieu, je suis dans un état de disponibilité, mon attitude perceptive consiste en une attention ouverte à tous les possibles. La notion d'immédiateté implique donc comme condition une orientation vers la nouveauté. C'est dans le lieu d'un renouvellement que l'immédiateté réside et cela a teinté le geste que j'ai posé sur ma création en fin de parcours.

Anomal

Une autre aspiration dans *Mosaïque* a consisté à renouveler ma pratique, à faire se rencontrer les disciplines artistiques que j'avais explorées depuis 25 années. Je reconnais qu'avant, je ne m'étais jamais vraiment posé la question : où est-ce je me situe avec ma pratique artistique? *Mosaïque* a constitué une occasion de me redéfinir, mais dans la réalité diversifiée de mon vécu d'artiste. La transformation majeure apportée est celle de n'avoir plus à m'inscrire dans une discipline prise isolément, mais dans un amalgame, dans un territoire *entre*. Par exemple, le fait de pouvoir envisager que mon travail se joue dans la notion de mouvement et non pas dans la danse contemporaine a été une délimitation nouvelle me permettant d'envisager ma prestation sur scène dans un **hommage à la présence**. Le mouvement s'est trouvé relocalisé dans l'envergure de la présence, considéré dans sa dimension humaine, et non pas dans une instrumentalisation du corps. À partir de cela, mon souci concernait la qualité de mon *agir*.

Contemplation

La contemplation est apparue une aspiration substantielle. Elle a engendré des rythmes assez lents qui permettaient de prendre le temps de goûter un moment de l'œuvre. À plusieurs reprises, j'ai cherché à donner aux choses le temps de se déployer. Par exemple, dans le montage vidéo d'*Effluves essentiels*, on voit une fleur rose et la séquence est découpée de telle sorte que le passage du vent qui la fait bouger est ressenti. Un temps est ainsi donné pour voir la fleur qui se trémousse. Je reconnais aussi en cela un paradoxe du temps présent, une sorte de leurre, parce qu'il est vécu *a posteriori* de l'action réelle, bien qu'il se donne néanmoins toujours à sentir. Ce qui est donné à éprouver dans le présent de la présentation renvoie à un présent qui a été. Au moment du tournage, mon attention était portée sur cette dimension où je réceptionnais le *temps du vent* et dans le montage, je cherche à restituer cette sensibilité vécue.

Faire vivre une expérience sensible au spectateur

Une dernière aspiration se situe dans une relation de partage avec le spectateur. J'ai cherché à transmettre mon expérience éprouvée et qu'il soit touché par ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qu'il ressent. Dans ce sens, j'ai cherché une relation qui se joue dans un phénomène d'empathie corporelle; pour y arriver, il s'agissait pour moi d'assurer la première condition – celle de bouger à partir de mon *mouvement interne*.

De la même façon, pour faire mes choix de matériaux, je devais au préalable être moi-même touchée par ceux-ci, être emportée par un élan. Je devais travailler jusqu'à ce qu'ils prennent sens dans mon *éprouvé*. En ce sens mon pari a été celui qu'à partir de mon *éprouvé*, je peux toucher l'autre.

La prochaine section donne le détail des laboratoires vidéo et sonore car certains aspects du travail se recoupent et le montage se construit très souvent dans la fusion des deux. Bien que ces laboratoires aient été moins couverts que celui de mouvement, ils occupent une grande part dans l'actualisation de *Mosaïque*.

5.2 LES LABORATOIRES VIDÉO ET SONORE DE *MOSAÏQUE*

Que ce soit pour le laboratoire vidéo ou pour le laboratoire sonore, le travail se divise en différentes étapes. La première étape est celle d'une anticipation par laquelle se détermine une intention de projet. La deuxième étape consiste à procéder à la captation des sons ou des images. La troisième est celle de sélectionner, dans le matériau source que constitue ces captations, des parties qui m'interpellent pour le montage. Très souvent, cette sélection est utilisée, comme pour le peintre, en tant que palette de couleurs primaires. Ainsi, c'est essentiellement à partir de cette sélection de base que le reste du matériau de montage se compose. Je dois aussi préciser que concernant le laboratoire sonore, j'ai choisi de parler du son pré-enregistré et non du son *live* qui sera traité au point portant sur *le laboratoire convergent*¹⁵⁵.

- *Le laboratoire sonore*

Comme il a été défini à partir du laboratoire de mouvement, une attention d'écoute caractérise mon attitude et traverse les différentes facettes de l'*œuvre*. C'est un attribut de l'*œuvre*. En outre, la tendance est celle de prendre appui sur le son pour incorporer les différents aspects de l'*œuvre*. Pour la plupart des tableaux, le son a été construit soit en premier lieu, soit en simultanéité avec le montage vidéo. Enfin, la dimension sonore de *Mosaïque* s'est construite à partir de différentes sources, parfois en relation avec les captations des images vidéo, ou encore, par un processus séparé, c'est-à-dire issue de quelque chose d'extérieur à l'image.

La démarche de construction sonore sera définie dans le détail dans ce qui suit, toutefois, elle ne sera pas exactement présentée dans la chronologie de l'actualisation de *Mosaïque*, mais plutôt dans la chronologie de l'*œuvre*.

¹⁵⁵ Le point 5.3.

La partie sonore du tableau *Prélude* (2006) a été retravaillée à partir de *l'essai Prélude* de 2002, c'est-à-dire : en reprenant certains de mes propres enregistrements de guitare et autres petits instruments ; à partir d'extraits sonores¹⁵⁶. D'une façon globale, le son de cette vidéo est plus ou moins lié aux images qu'on voit. Certes, il est développé sur une narrativité qui naît de la construction, mais aucun des sons n'est utilisé dans la temporalité propre au montage, et très souvent il ne correspond pas non plus aux différents lieux et temps du tournage.

La première étape a été celle d'une sélection de toutes les parties sonores dont je voulais me servir et il en est allé de même avec les captations vidéo. Ensuite, le travail s'est développé, section par section, alors que les montage vidéo et sonore se chevauchaient, parfois l'un devançant l'autre. Néanmoins, la plupart du temps, le montage du son anticipait celui de l'image. Il en ressort que cela a influencé la façon fusionner les deux parce que souvent dans mon travail une légère anticipation du son apporte une continuité entre les sections, ce qui crée une continuité au sein d'une rupture. Il y a une étape qui est marquée par ce qu'il convient d'identifier comme une première esquisse de la vidéo (son et image). L'étape qui vient après est celle de retravailler des éléments de ponctuation sonore.

La trame sonore du tableau *Effluves essentiels*, a été essentiellement construite à partir des prises qui accompagnent les captations vidéo. Une anticipation de la captation sonore à l'aide d'un micro *Bi-oral* par lequel il était possible d'avoir non seulement un enregistrement de qualité, mais aussi spatialisé a rendu cette chose possible. Il s'agit d'un micro qui ressemble à des écouteurs de baladeur et dont la captation se fait alors que le micro se loge dans les oreilles, ce qui résulte en une captation spatialisée, orientée de chaque côté de moi. On retrouve un deuxième élément constitutif de la trame sonore, un texte sur le sacré délivré dans une lancée improvisée par Fabien Rosenberg. Cet enregistrement a été réalisé dans un studio spécialisé pour la captation de la voix grâce à la collaboration de l'artiste et technicien de son Sylvain Pohnu.

¹⁵⁶ Ces extraits sont des prises de sons : de « sapatiaada » (gigue brésilienne que j'avais moi-même dansée) et de bernaches captées à Mont Saint-Hilaire. Ils proviennent de captations des artistes sonores Chantal Dumas et Christian Calon.

Le montage vidéo et sonore de ce tableau a donc été, la plupart du temps, interdépendant. Les éléments de la nature apparaissent à différents niveaux, souvent le moment de transition exerce une mobilisation de l'attention auditive et, au sein de cela, ces éléments constituent une trame de fond sonore, une sorte de continuité narrative. Certes, il n'y a pas d'histoire à proprement parler, je rappelle que cette vidéo s'est construite sous la forme d'un journal de voyage, et que j'ai cherché à donner mes impressions à travers le découpage des images et la succession des plans. Dans la première séquence, la construction sonore est orientée vers un crescendo d'intensité par l'utilisation de plusieurs couches du son de la mer. Un jeu de décalage entre ces pistes donne des échos naturels. C'est un procédé que j'ai souvent adopté plutôt que d'utiliser des filtres pour ce genre d'effet. Dans ce tableau, le son est très lié aux différents lieux visités. Généralement il devance l'apparition de l'image, il l'anticipe, il fait le lien avec ce qui est à venir. Ainsi, la construction s'est opérée en fonction de l'audition en premier lieu. Cependant, le texte sur le sacré est venu à la toute fin, il a été intégré à l'ensemble de la vidéo. Suite à la séance d'enregistrement, le texte a été l'objet d'une sélection qui visait à éviter les redondances ainsi qu'à garder le sens d'une cohérence dans le propos, une continuité. Le processus de travail s'est déroulé de façon très spontanée, une attention aux moments de silence ayant très souvent ponctué le propos. Il s'agissait donc ici de garder le sens éprouvé par rapport à ces silences, de faire en sorte que le silence continue de porter quelque chose au delà- du verbe. Comme étape subséquente, les neuf minutes que comportaient les parties choisies avec les parties de silence ont été placées de façon à commencer dans la section où il y a des paysages désertiques. Déjà l'image apportait une rupture avec tous les paysages d'eau qui précèdent et, l'intégration de la parole venait accentuer cette discontinuité. Dans cette nouvelle section, le rapport à l'image est modifié : le texte est venu accentuer le détail d'une attention aux petites choses, que ce soit des insectes, des oiseaux ou des fleurs en gros plans. Et singulièrement, je retrouvais pour ma part dans mon éprouvé le sens que le sacré avait pris dans ces petits détails contemplés. Il est à souligner que Sylvain Poutu a procédé au peaufinage final du son avec l'image vidéo.

La dimension sonore du tableau *Paysages diastoliques* s'est construite à partir d'un matériau très différent de ce qui a déjà été exposé. Je rappelle que ce tableau est traversé par

une préoccupation du temps en tant que matériau. La captation du matériau sonore source découle d'une expérience distincte du travail vidéo déjà amorcé¹⁵⁷. De plus, le montage sonore a été développé presque entièrement indépendamment de la partie visuelle.

Le matériau source est issu d'un travail d'improvisation de la voix réalisé dans l'esprit du *mouvement authentique*. Le moment de cette mise en œuvre coïncide avec la fin du cycle de mon recours à cette approche. Un travail d'anticipation a été effectué par une préparation de quelques jours avec la collaboration de Laur Fugère qui me donnait un entraînement de la voix. La captation a eu lieu dans un local de chant au Cirque du Soleil, lieu de travail de ma collaboratrice, et nous étions accompagnées par l'ingénieur de son Alain Paradis. Ainsi, la captation s'est faite dans des conditions semi-professionnelles, c'est-à-dire que le lieu n'était pas à proprement parler adapté pour l'enregistrement par son manque d'insonorisation, néanmoins il offrait une acoustique intéressante. Le résultat a été deux séquences d'improvisation d'environ 20 minutes chacune.

Toute la construction de la trame sonore de *Paysages diastoliques* s'est faite uniquement à partir de ce matériau source. Comme pour les autres montages sonores, j'ai procédé à une sélection des parties qui m'interpellaient avec un certain rapport au temps¹⁵⁸. Une ébauche d'environ six minutes a été construite à partir des logiciels de son que j'avais sur mon ordinateur. Le développement du montage s'est joué dans le respect d'une continuité temporelle de même qu'avec un respect de la voix non trafiquée. Cela signifie que même si des parties sont *œuvrées*, on encore répétées, on retrouve une certaine continuité qui renvoie à l'enregistrement source, au déroulement des improvisations dans le temps. Par exemple, le début du tableau, c'est le début de la première improvisation et le son des clochettes tibétaines respecte la fin de la deuxième improvisation de même qu'il marque la fin du tableau. Le montage est ponctué par l'utilisation de boucles sonores dans lesquelles on retrouve des inversions et un travail d'effets sur ces éléments *œuvrés*. Un exemple de ce type de ponctuation se trouve au début du tableau, à un moment où il y a un rire qui finit par évoquer des pas percussifs d'un cheval au trot.

¹⁵⁷ Il sera détaillé à la prochaine section concernant la vidéo plus spécifiquement.

¹⁵⁸ Cette question a déjà été abordée au chapitre 3, au sujet de *La temporalité*, le lecteur trouvera donc quelques répétitions dans ce qui suit.

L'étape suivante s'est déroulée en collaboration avec Alain Paradis. L'ébauche a été reconstruite à l'aide d'un logiciel professionnel et plus performant qui apportait de plus grandes possibilités de même qu'il permettait de mieux de peaufiner le travail. Il est à souligner que certains bruits «parasites» de l'enregistrement source sont devenus matière à construction. En effet, la salle étant mal insonorisée, et le cirque étant situé dans l'axe de l'aéroport de Dorval, l'enregistrement source est marqué par le bruit d'un avion en pleine descente. Spontanément, ce son a été exploré pour en faire autre chose, ce qui a donné naissance à une partie où l'ambiance est plus feutrée.

La deuxième partie a été réalisée dans une succession d'actions similaires à la première, d'une ébauche sur mon ordinateur je passe à une collaboration et une reconstruction. Ce temps de collaboration se fait dans une écoute mutuelle. À cet effet, voici un témoignage dans mon cahier de travail (1^{er} avril 2005) :

Dans le travail en collaboration, ce que j'aime c'est de ne pas tenir tous les cordons. J'aime le vivant du travail de collaboration. On s'ajuste ensemble. Je retrouve là une sorte de retour de l'œuvre, mais à travers les commentaires d'un collaborateur. L'œuvre me parle par différentes voies et je dois être disponible à l'écouter.

La dimension sonore de *Paysages diastoliques* s'est achevée par une section faisant la transition entre les deux parties. Celle-ci s'est construite dans l'organisation de sons *œuvrés*, tirés de l'une et l'autre des parties. L'exploration des possibilités de montage avait fait apparaître un rythme un peu techno issu de la superposition de plusieurs pistes sonores. C'est ce que relate dans mon cahier de travail (avril 2005) :

Le pont va durer environ 50 secondes. Il y a une entrée graduelle de la boucle techno. Celle-ci a plusieurs pistes sonores qui entrent une après l'autre. L'autre boucle, en accéléré, est tamisée à la fin. La fin se compose sur des coupures donnant des blocs rythmiques avec une fin abrupte.

Le tableau *Épilogue*, que l'on retrouve à la fin de l'œuvre *Mosaïque*, repose entièrement sur le son de la captation vidéo. C'est une piste sonore stéréo où il n'y a pas de coupure dans le son, les trois minutes sont dans une continuité de lieu et de temps. Lors de la

finition effectuée par Sylvain Pohn, une seule transformation a été apportée à ce matériau source, celle d'aller vers un son de plus en plus lumineux.

Je ne développerai pas beaucoup au sujet de la pièce *La mélancolie*, parce que j'ai eu recours à une musique déjà existante, la pièce *Spiegel im Spiegel* du compositeur Arvo Pärt¹⁵⁹. Il convient néanmoins de souligner que cette préférence est liée à l'expérience *du sensible*. En effet, cette pièce musicale comporte une pulsation très proche de celle du *mouvement interne*, et pour cela, elle est apparue un choix optimal.

Pour terminer la question du laboratoire sonore, voici le détail du tableau d'ouverture qui a été réalisé à la fin de l'*œuvre*. Dans les faits, *Murmure* découle d'une toute autre démarche que pour les tableaux qui précèdent. Cette pièce composée d'une partition sonore réalisée entre 2004 et 2005, avait été imaginée en fonction de trois voix chantées, qui auraient peut-être été pré-enregistrées, du moins pour deux des voix tandis que la troisième aurait pu être chantée *live*. Au moment de l'édification de *Mosaïque*, cette anticipation n'ayant toujours pas été réalisée et étant pressée par l'échéance de la présentation de l'œuvre, j'ai eu recours à Sylvain Pohn pour lui donner forme. Celui-ci a donné vie à la partition en utilisant plusieurs couches d'enregistrement à la guitare.

L'écriture de la partition de *Murmure* porte les traces d'une *attention d'écoute*. C'est une pièce inspirée d'une musique du 11^e siècle apprise à la guitare en cherchant à retracer le lieu où je suis touchée à la fois par le silence et par l'harmonie (cahier de travail, 25 juin 2005) :

[...] pour composer les voix, j'ai pris beaucoup de temps à jouer la pièce originale en écoutant l'effet des harmonies et en me laissant imprégner de la résonance de chaque note. En reprenant le mode musical de la pièce ancienne, j'ai effectué des rythmes dynamiques. Cela a eu pour effet de mettre en place une expressivité *naïve*, mais comportant une sorte d'espoir au niveau du cœur. Les jeux entre les voix deviennent des contre points, une sorte de dialogue.

¹⁵⁹ La pièce *Spiegel im spiegel* (1978) est tirée du disque «Alina», ECM New Series, Vladimir Spivakov, violon; Sergej Bezrodny, piano.

En outre, une évolutivité est inscrite dans la partition musicale qui évoque une transformation de même qu'elle incarne une continuité, un pas à pas. Ainsi, dans sa composition, le début tient compte de la valeur donnée à chaque note, et cela avance progressivement vers une harmonisation mélodique de plusieurs voix entrelacées à travers (cahier de travail, 25 juin 2005) :

des jeux de transformations subtils des accords. Pour les comprendre et les déterminer, j'utilise ma guitare en travaillant avec les accords, mais aussi avec les voix. Parfois ça fonctionne bien avec les accords, mais lorsque qu'à l'intérieur de cela une voix est moins intéressante, je la retravaille. J'avance un peu chaque jour en prenant le temps de rentrer dans l'état de la pièce. Je dois me sentir très libre pour arriver à sortir quelque chose.

En résumé, comme on peut l'observer, le laboratoire sonore comporte certaines récurrences de l'*agir*, mais aussi des rapports inédits à la création. Il est aussi marqué par certains réajustements au fil du temps et des rencontres avec mes collaborateurs. On pourra aussi remarquer que *l'attention d'écoute* lui confère une spontanéité, et aussi une certaine liberté d'agir selon l'état, en réponse à l'éprouvé.

- *Le laboratoire vidéo*

Le laboratoire vidéo se définit par différentes étapes du même ordre que celle du laboratoire sonore. Cependant, l'aspect d'anticipation dans la partie vidéo est plus manifeste parce que, malgré l'appui que constitue pour moi le son, le projet visuel tend à être plus déterminant dans l'œuvre. C'est peut-être parce que la vidéo crée une image et que le son contribue, le plus souvent, à amplifier celle-ci. Donc, la première étape du projet vidéo consiste soit à déterminer l'objet du tournage ou encore tout simplement à avoir une caméra sous la main.

La deuxième étape, consiste à procéder à une captation d'images. Dans le cas d'*Effluves essentiels*, de quelques plans de *Prélude* et d'*Épilogue*, j'ai nommé ma façon de faire *caméra à la sauvette*. Dans les faits, il s'agit de situations spontanées de captation dans

différents contextes et lieux où, bien que je puisse procéder au tournage, je ne peux pas m'attarder à trop anticiper mes plans parce que je dois m'exécuter rapidement. Néanmoins, particulièrement pour le tournage d'*Effluves essentiels*, j'ai pris la peine de me donner deux ou trois perspectives différentes – des cadrages rapprochés, moyens et lointains –, sur les objets que je filmais. Pour ce qui est des autres captations, le détail sera observé à travers le parcours de chacune des vidéos.

La troisième étape du laboratoire vidéo est plus complexe sur le plan des actions portées. Elle implique le montage vidéo, le montage sonore et les différents effets portés sur l'un ou l'autre des aspects : audio ou visuel. Comme je l'ai déjà mentionné, tant pour les images que pour le son, il y a un visionnement et une écoute préalables de l'ensemble des images et des sons captés. À partir de cette écoute, une orientation se donne. Celle-ci dépend de la résonance de l'ensemble des images et des sons dans moi, je pars souvent d'un éprouvé émergeant spontanément de cette étape de travail. Par exemple, suite à l'observation des images de la lune et de la mer la nuit, deux types d'éprouvés me motivaient, d'une part je souhaitais rendre compte d'une forte intensité d'inconfort vécue durant mon voyage et, d'autre part, il y a un accroissement de cette intensité. Ensuite, il y a un jeu qui s'installe : comment composer avec très peu d'images, qu'est-ce que je peux faire avec deux ou trois images seulement – le rameur, la lune et la mer? Ce qui en résulte, c'est que la construction se joue dans un rapport au temps où au début, on a l'impression que rien ne se passe, le temps défile lentement. Cependant, une intensification graduelle se produit à travers la succession des plans qui s'accélère et le fait que l'image est redimensionnée. Cette séquence est construite sous forme de narration où, au début, l'introduction est faite à travers une image de la lune fortement transformée ce qui donne à l'image un rendu presque d'affiche. En effet, la couleur de l'image constitue une sorte d'aplat¹⁶⁰, elle se situe dans des tons d'orange sépia et la forme de la lune est dédoublée par un effet d'ombrage. À l'intérieur de la lune apparaît de façon insolite le bras d'un rameur. Successivement à cela, arrive un gros plan sur les pieds du rameur. Celui-ci reviendra à la fin de la séquence *mer nuit*, de même que vers la fin de la vidéo. Tous ces plans qui encadrent la séquence *mer nuit*, ont quelque chose d'insolite. C'est

¹⁶⁰ Terme utilisé en peinture pour signifier que la couleur est appliquée dans une couche pleine sans transparence, sans l'effet de coups pinceau.

parfois créé par la proportion très grande de l'image, l'organisation de l'image, la vitesse de déroulement et/ou, par le traitement de la couleur, qui est très *solarisée* et *posterisée* à partir de la coloration sépia avec cependant une amplification du rouge du côté des images du rameur. Ce sont là quelques aspects qui m'amènent à avancer que mon travail rejoint celui du peintre.

Les effets vidéo qui transforment littéralement une image, tels que l'agrandissement, le recadrage, la superposition, le ralenti, la coloration, etc., sont explorés dans le *pas à pas* du montage. C'est-à-dire que parfois une image est posée dans le montage, elle est ensuite explorée à travers des effets, et elle appelle la prochaine image. Autrement, la façon dont elle est œuvrée influence l'exploration de l'image successive si celle-ci est déjà en place. Surtout en ce qui concerne *Effluves essentiels* et *Paysages diastoliques* la vidéo est d'abord esquissée dans une sorte de premier jet, qui est ensuite retravaillé soit en fonction de l'ensemble, soit à travers une section à la fois.

Dans le montage, la répétition de plans a souvent été utilisée pour créer une continuité à partir d'un élément de ponctuation, cela fait le lien à travers l'écoulement global. C'est ce que crée la séquence des pieds du rameur qui reviennent à trois reprises dans *Effluves essentiels*. La première fois, la plus lente, et la deuxième fois plus rapide, marquent respectivement le début et la fin de la première partie tandis que la troisième reprise inscrit, pour sa part, un retour, mais qui cette fois-ci marque une différence. C'est un rappel du début, mais dans le but d'annoncer la fin de l'ensemble. En effet, le va et vient des pieds de la première partie n'est pas répété dans la section finale alors que l'image est celle de l'action des pieds qui se termine et qui marque en cela la différence, la discontinuité.

Ce qui précède définit les grandes lignes de l'*œuvre* du laboratoire vidéo, ce qui suit vise à donner un peu plus en détail le projet et la particularité de chacun des tableaux qui sera revisité dans la chronologie du spectacle.

Murmure, le premier tableau, est constitué d'un lever de soleil. Le projet de captation se situe dans mon souci du temps dans une première perspective de l'écoulement du temps.

Toutefois, il s'agit d'une séquence où le temps réel a été inversé pour l'édification de *Mosaïque*, car la captation avait été celle d'un coucher de soleil. La captation consiste en un plan fixe de 50 minutes en continuité. De cela, quelques secondes de chaque minute ont été découpées et organisées dans le respect d'une continuité temporelle. Cela donnait lieu à une séquence source qui permettait par la suite de créer plusieurs autres séquences. Pour ce faire, la séquence source a été exportée de façon à donner un rendu solide¹⁶¹, un film en quelque sorte. Ensuite, cette nouvelle séquence est réintroduite dans le logiciel de montage. Dû à l'étape de d'exportation, on assiste à une légère perte de résolution et c'est ce qui commence à constituer le matériau de travail. C'est-à-dire que la perte de résolution graduelle qui s'opère au fil des numérisations, puisqu'il est question de toujours repartir de la dernière séquence accomplie, constitue le matériau recherché. Cette transformation «générationnelle» d'images s'est arrêtée à trente numérisations. L'ensemble de ces séquences a constitué le matériau de montage, toutes les trente figurent dans la vidéo. Pour procéder au montage final de cette vidéo, la séquence source a été conservée comme première piste, les autres ont été superposées selon différents degrés d'importance. Ce travail générationnel crée une détérioration de l'image ce qui donne lieu à une *pixélisation*¹⁶², mais aussi, il provoque un élargissement de la palette de couleurs provenant de l'image source. De plus, dans les dernières générations apparaissent des couleurs pleines, notamment un rouge chinois formé sur la ligne d'horizon, qui à cause de la *pixélisation* donne une ligne au découpage carré plutôt que dans une gradation de nuances, cela rappelle encore une fois l'effet d'une affiche avec des aplats.

Comme on le sait, la vidéo du tableau *Prélude* a connu quelques transformations entre 2002 et 2006. Cependant, aucune captation n'a été ajoutée pour sa mise à jour, le matériau d'origine a été conservé. On observera une certaine fidélité au matériau déterminé lors de la sélection, c'est une sorte de règle de *faire avec*, de déployer toute la composition à partir de cela seulement.

¹⁶¹ En terme vidéo cela donne une séquence en format Quick Time.

¹⁶² Le terme *pixélisation* est couramment utilisé pour parler d'image numérique. Cela fait référence à la mesure la plus petite de la composition de l'image, le point, qui en réalité est carré. Lorsqu'une image perd de la résolution, sa définition se rapproche de cette figure de carré nommé pixel (déf. Dict. Druides : point représentant le plus petit élément de teinte homogène d'une image et pouvant être transmis sous forme numérique).

Prélude ne comportait pas de projet vidéo global, le tout s'est constitué des différents morceaux mis ensemble. La diversité des captations comprend : un tournage en studio, un tournage dans la nature sur le Mont Saint-Hilaire et un tournage effectué dans une école primaire sur un travail de création en danse avec des jeunes de quatrième année. Le tournage en studio avait été projeté pour l'essai vidéo, j'avais apporté différents éléments pouvant être explorés pour le tournage : une valise à roulette, un costume (avec notamment une sorte de robe de filet), des éclairages (une valise avec trois petits *spots*), une tapisserie des Îles Tonga (d'environ 4pi x 4.5pi), un masque neutre, des souliers beiges, de la peinture verte, un grand bout de rouleau de papier. À cet ensemble d'éléments sont venus s'ajouter des modules noirs présents dans la salle du tournage. Grâce à ceux-ci, j'ai pu spontanément constituer une sorte de scénographie en les faisant encadrer la tapisserie aux motifs primitifs. Le tournage au Mont Saint-Hilaire s'est fait spontanément au retour d'un atelier avec les enfants. Enfin, le tournage avec les enfants avait pour but de documenter le travail de création artistique que je fais dans les écoles.

La troisième vidéo du spectacle a lieu dans le quatrième tableau, *Effluves essentiels*. Comme il a déjà été mentionné, ce projet posait un questionnement sur le sacré et la difficulté rencontrée à faire le projet selon son anticipation a fait bifurquer le tournage. En effet, celui-ci a été réorienté sur des images de la nature au Brésil : la mer à Salvador de Bahia et différents lieux où se trouvaient des points d'eau (des torrents, des chutes, des ruisseaux). La plupart des captations se sont déroulées dans une action assez rapide parce que j'avais des contraintes de temps – *caméra à la sauvette*. Elles ont été réalisées dans des impulsions alors que je n'avais rien prévu, sauf d'avoir une caméra et un trépied en main.

Le projet de montage organisé un peu comme un carnet de voyage repose sur 5 parties : la séquence de la mer et de la lune, la séquence des petits ruisseaux, la séquence en zone plus sèche, la séquence des chutes et la séquence finale qui reprend différents moments et qui les recombine dans de nouvelles associations d'images. La première partie se veut un peu angoissante et les autres parties renvoient à un plaisir des lieux visités. Dans cette partie, les images sont organisées dans une sorte de catégorisation de ce qui a été vu (ruisseaux,

rochers, oiseaux, fleurs, chutes, etc.) plutôt que dans une chronologie. Ensuite, comme il a déjà été mentionné, des éléments viennent ponctuer : les pieds et aussi le papillon. Celui-ci revient à plusieurs reprises, il marque une continuité de rapport entre le mobile et l'immobile, mais toujours dans une réalité du vivant, il marque aussi l'heuristique, dans le sens d'une découverte des lieux et d'une liberté de les explorer.

La quatrième vidéo *Paysages diastoliques* fait partie du cinquième tableau. Le titre fait référence à la systole et la diastole du cœur. Métaphoriquement, le paysage diastolique s'étend à partir du cœur, concrètement, cela rend compte d'un phénomène dynamique de l'*œuvrement* et de la façon dont les moisissures, lorsque présentées dans une grande échelle, peuvent évoquer des paysages. Comme il a déjà été largement expliqué au chapitre 3, le projet de cette vidéo concerne le souci du temps comme matériau. Ainsi, le fait de créer des conditions d'expérience provoque une contraction du temps ce qui accélère le processus de croissance (premièrement des moisissures ensemercer dans le substrat gélatineux et deuxièmement, des photos qui sont soumises à un animateur qui développe des séquences d'animation 3d).

Ayant déjà abordé la question des matériaux et de la couleur de cette vidéo, je vais poursuivre sur la question du montage. Ce dernier s'est développé à partir des séquences animées 3d, produites par Georges Mauro qui elles ont été réalisées à partir de mes photos de moisissures¹⁶³. Le montage repose sur des superpositions de plans d'images, donc sur une utilisation parfois subtile de transparences et comporte certaines évocations : une sorte de ciel avec des nuages, un atterrissage lunaire et, globalement, il renvoie à des paysages. Cependant, une dynamique nouvelle d'invention et d'imagination était présente. Celle-ci naît de la perte de repère de figuration, de l'étrangeté des images et de l'insolite. L'insusité des images a contribué à constituer un cadre *extra-quotidien* dans ma pratique et ainsi à provoquer l'émergence de nouveauté. Quoi qu'il en soit, ce travail est fortement teinté par les laboratoires de mouvement. Avec le recul, des références insoupçonnées émergent. Notamment, la présence des plans de glissement à plusieurs endroits de la vidéo me renvoie à l'expérience de fasciathérapie. En effet, c'est un toucher où, en suivant le mouvement interne,

¹⁶³ Le processus concernant les moisissures a déjà été expliqué en page 146.

on rencontre différents plans de glissements dans la matière corps. Je reste fascinée par l'anticipation d'une compréhension du *mouvement interne* contenue dans le geste même de la création, un pré-mouvement de la pensée qui se donne dans l'*agir*.

Pour terminer, la vidéo du dernier tableau *Épilogue* est construite, comme pour le son, d'un plan en continuité. Le projet était de filmer une source d'eau au Massif du sud dans la Beauce au Québec. Il s'est déroulé dans une forme de *caméra à la sauvette* alors que j'avais un temps limité, je ne connaissais pas les lieux et j'ai donc capté ce que j'ai rencontré, ce qui était disponible. Pour le montage, j'ai pris trois variations temporelles de la même séquence, le «temps réel» de la captation, un ralenti moyen et un ralenti extrême. Ensuite, en mettant la séquence en temps réel à l'avant plan, j'ai superposé le ralenti moyen, tous deux étant montés dans une continuité (sans coupure dans le plan pour la durée de la vidéo). Pour terminer, en superposition avec tout cela, j'ai alterné l'apparition et la disparition du ralenti extrême dans le tempo du *biorythme sensoriel*¹⁶⁴, tous les quinze secondes.

Comme dernier point concernant ces deux laboratoires, j'aimerais signaler la confrontation qui est présente avec l'appareillage médiatique. D'entrée de jeu, j'aimerais situer que tout ce travail audio-visuel ne s'est pas déroulé sans difficulté et qu'il a comporté ses exigences. Une des difficultés majeures face au travail qui se construit dans un appareillage médiatique concerne les appareils eux-mêmes et les modalités d'utilisation : les logiciels, les projections, la diffusion. Je souligne que j'ai dû faire l'apprentissage de deux logiciels de montage vidéo (*AVID* et *Final Cut Pro*). J'avais aussi commencé l'apprentissage d'un logiciel d'effets (*After Effects*), mais j'ai abandonné ce projet trop ambitieux pour le temps et l'énergie dont je disposais.

Une autre difficulté liée aux appareils réside dans le fait que les longues heures passées devant l'écran et accrochée à une souris d'ordinateur, c'est très fatigant et pas nécessairement nourrissant sur le plan de la santé. Temps d'apprentissage oblige, il y a eu des périodes où j'ai dû chercher pendant longtemps à réaliser des effets, notamment le travail sur les vitesses de déroulement de l'image. Le changement de logiciel de montage (de *AVID* à

¹⁶⁴ Le *biorythme sensoriel* a été défini au chapitre 2.

Final Cut Pro), m'a obligé à avoir recours à des personnes plus avancées que moi dans la connaissance du logiciel.

Le dernier aspect que je soulèverai sans pour cela le développer outre mesure, c'est la question du dispositif global, pour la mise en forme finale. En effet, une expertise est requise afin de pouvoir effectuer les réglages de la projection. Pour l'actualisation de *Mosaïque*, cet aspect aurait pu être davantage peaufiné. D'une part, je devais apprendre comment effectuer les réglages possibles à partir de mon ordinateur. Et d'autre part, il aurait fallu que les techniciens de scène aient le temps de vraiment comprendre le travail, la couleur de la vidéo. C'est donc une dimension qui, par la force des choses, a été accomplie un peu *à la sauvette*.

5.3 LE LABORATOIRE-CONVERGEANT : L'ÉDIFICATION DE L'ÉVÉNEMENT *MOSAÏQUE*

Ce troisième aspect du cadre pratique concerne la phase finale de l'*œuvrement* de *Mosaïque*. Tel que défini au chapitre 3, il s'agit d'un deuxième temps de la création, d'une dynamique toute autre que pour l'étape précédente¹⁶⁵. En effet, l'édification de l'œuvre se joue dans des décisions finales qui concernent le fait d'organiser, d'incorporer, de parachever les matériaux et enfin, d'actualiser l'œuvre.

La notion d'un *temps de convergence* implique de mettre ensemble les différents médias dans une proposition globale afin de reconduire, de peaufiner, mais aussi de permettre au *propos* anticipé de se transformer dans l'action finale. C'est donc l'étape qui pose et détermine le *propos* final. Toutefois, cette étape reste investie de façon à respecter l'*œuvrement* dans son processus dynamique, c'est-à-dire qu'à l'intérieur même des structures, il reste une ouverture sur l'imprévisible.

Le *laboratoire convergent*, que j'ai, comme on le sait, envisagé à l'image d'une *chambre d'échos*¹⁶⁶, a été le lieu de différents passages advenus entre le laboratoire et la scène. Il a permis de compléter le cycle de l'*œuvrement* et de comprendre ce qui a prévalu dans l'action finale de l'édification de l'œuvre. On revisitera donc certains aspects, mais en fonction de leur état renouvelé, dans l'entendement de leur transformation.

À cet effet, au chapitre 4, j'avais abordé différents soucis fondateurs tirés de *l'essai Prélude*, soit : établir un point de vue subjectif dans une unité corps et esprit ; porter attention aux qualités de l'agir ; travailler sur la temporalité ; redéfinir mon territoire d'artiste dans une interdisciplinarité. Comme j'en ai longuement témoigné déjà, ces soucis ont imprégné

¹⁶⁵ Je rappelle que les modalités du laboratoire ont déjà été livrées au chapitre 3.

¹⁶⁶ La *chambre d'échos* a été longuement définie au chapitre 3.

l'*œuvrement* et notamment dans ses amorces, à l'étape du *temps d'engendrement*. Je me permettrai donc, dans ce qui suit, de les ramener, mais dans le but de rendre compte de leur état en fin de processus, et de comprendre comment s'inscrivent ces soucis à l'étape du *temps de convergence*.

5.3.1 Les soucis de l'édification de *Mosaïque*

- Tous les médias à disposition : la rencontre

Le protocole de la *chambre d'échos* implique la symbiose des différents médias. Il s'agit donc d'entreprendre le travail en les ayant tous à disposition. De plus, le processus de rencontre s'opère à partir d'une certaine structure établie. C'est-à-dire qu'un canevas anticipe le déroulement des tableaux. Toutefois, cet ordre reste malléable et à même de s'adapter aux possibilités de changements découlant du travail, dans la résonance de chacun des pas de l'édification. Tout cela concerne la mise en forme scénique où la rencontre entre le mouvement, la vidéo et le sonore doit aussi intégrer les éclairages.

Un exemple d'adaptation survenue se trouve dans le fait de ne pas avoir de rupture entre les tableaux. Ce choix a été déterminant en particulier sur *Murmure*. En effet, le tableau d'ouverture a servi de mise en place pour le second. L'intention d'apporter la chaise devant servir à *Prélude* dans un *passage* fluide s'est solutionnée dans le déroulement même de l'œuvre. Ainsi, l'action du premier tableau, une marche, a été marquée par un élément qui s'y amalgamait et y apportait un certain sens.

Un autre exemple d'adaptation concerne l'organisation des différents fragments à disposition. Cela touche notamment l'inversion exercée dans la vidéo du *coucher de soleil* qui est devenue, comme on le sait un *lever de soleil*. Encore une fois, le sens se trouvait transformé, au lieu de marquer la fin de quelque chose, cette vidéo me renvoyait à la signification qu'avait pris mon *œuvrement*, un *temps en devenir*. Cette signification s'est d'ailleurs trouvée amplifiée par la présence de la chaise, ce que celle-ci signale et qui n'est

pas encore advenu sur la scène. En effet, par la façon dont elle est trimballée, la chaise renvoie, d'une certaine façon à la valise à roulettes qu'on retrouve par la suite dans *Prélude*.

• Le souci du temps

Chaque tableau de l'œuvre est un morceau singulier qui s'est dévoilé dans un rapport au temps. Dans la chronologie de *Mosaïque*, le premier tableau, *Murmure*, est constitué de vidéo et de mouvement. Il installe une pulsation, un **temps de l'œuvre**. Le deuxième tableau, *Prélude*, aussi formé autour de la rencontre vidéo et mouvement, situe, en quelque sorte, la genèse du processus de création de *Mosaïque*. Toutefois, ce tableau a été mis à jour à la fin de la traversée du processus de création. Dans ce cas, c'est la notion d'un **temps d'imprégnation** qui le définit le mieux. Construit dans un souffle intimiste, ce tableau met au défi la perception des temps présent et différé à travers la relation étroite entre l'image vidéo et les modulations sonores produites *live*. Le troisième fragment, *La mélancolie*, est construit à partir d'une musique d'Arvo Pärt¹⁶⁷. Développé en duo, ce tableau a été œuvré à partir de la relation entre les deux interprètes. Quoiqu'il en soit, ce tableau intimiste propose une rencontre entre soi et soi où la mélancolie est un passage constructif du devenir. C'est ainsi qu'il est un **temps de ressaisissement** plein d'espoir. Le quatrième tableau, *Effluves essentiels*, est une vidéo tournée au Brésil qui propose une succession d'états à travers les images et le sonore. Les gestes en amont du montage révèlent un **temps de contemplation**. Le cinquième tableau, *Paysages diastoliques*, combine la vidéo, le mouvement et la voix. Sorte d'imaginaire en puissance, ce tableau contient les traces du processus de création de *Mosaïque* qui sont relancées dans la relation à l'immédiat. Dans ce contexte, l'audace appelle le renouvellement de l'*agir*. C'est un **temps d'invention**. Le dernier tableau, *Épilogue*, incorpore la vidéo, la verbalité et le mouvement. Il livre l'expression d'une pensée inhérente à l'*œuvrement*¹⁶⁸ caractérisée par un **temps de parole**.

¹⁶⁷ *Spiegel im Spiegel* (1978) (tirée du disque «Alina», ECM New Series, Vladimir Spivakov, violon; Sergej Bezrodny, piano).

¹⁶⁸ L'*œuvrement* qui est concept original que je propose ici pour la compréhension du processus de création de *Mosaïque* sera défini un peu plus loin dans l'introduction.

- Le souci *du sensible*

Un autre aspect mis en jeu dans l'*œuvrement* du *temps de convergence* est le souci porté sur *le sensible*. Il s'agit, je le rappelle, d'une qualité de la *subjectivité corporelle* qui se joue à un niveau plus profond parce qu'une conscience perceptive au *mouvement interne* est impliquée: «Le défi est de ne pas me perdre dans l'*agir*, ne pas quitter l'objectif d'une posture dans *le sensible*» (cahier de travail, 18 juillet 06). Ainsi, tout le travail en mouvement a été revisité en fonction de cela. D'ailleurs, par le biais de la lenteur, la relation *au sensible* s'est imposée d'elle-même dans *Paysages diastoliques*¹⁶⁹ :

Une lenteur s'est installée dans la première partie. Elle est devenue un choix et elle contribuait à créer un espace intime. En fait, elle me donnait la possibilité de construire ma présence à moi-même. Cela a pour effet de travailler le terrain de départ. Je fouille la sensation et je m'enracine. Je rencontre une espèce de descente dans la profondeur qui œuvre sur le terreau que je suis. Je crée une mémoire où je m'enrichis des états parcourus (cahier de travail, 4 juillet 2006).

Ma direction est celle d'un travail d'assimilation *sensible* entre toutes les matières générées que ce soit dans le sonore, dans le visuel, dans le mouvement ou dans la réflexion qui sont contenus dans l'*œuvrement*. Une dimension consciente s'impose de plus en plus : le mouvement vécu dans mon corps m'apprend qu'il participe à l'intelligence globale de mon être (cahier de travail, 7 juillet 2006).

Du côté de la vidéo, j'ai souhaité retravailler certaines parties de *Paysages diastoliques* afin d'y apporter la *rythmicité du sensible*. En effet, j'ai cherché à améliorer certaines parties qui, je le reconnais, ne sont pas faciles à observer seules parce qu'elles sont étourdissantes. Cependant, cet effort a été vain car l'effet de ralenti escompté créait des effets indésirables dans l'image. Quoi qu'il en soit, lorsque la présence *live* est en relation avec la vidéo, l'impact étourdissant se trouve amoindri, surtout lorsqu'une immobilité s'oppose à la vitesse¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Pour resituer le lecteur, la lenteur est un attribut du *mouvement interne*, ainsi, pour inscrire mon mouvement dans *le sensible*, la lenteur est un élément à considérer.

¹⁷⁰ Toutefois, si je devais représenter ce tableau, je tenterais de développer une nouvelle version des séquences d'animation 3d, pour pouvoir effectuer un montage légèrement plus *doux*, et recomposer l'image pour éviter de provoquer un choc aussi important.

Suite à cet épisode, je me suis reprise en infiltrant la pulsation *du sensible* au montage d'*Épilogue*, celui-ci ayant eu lieu à la fin du *laboratoire convergent*. On observera ici la répercussion des modalités d'*agir* dans la *chambre d'échos* où la tentative effectuée dans *Paysages diastoliques* devenait une exploration de base pour le dernier fragment vidéo de l'œuvre *Mosaïque*. Ainsi comme on l'a vu, *Épilogue* comprend une superposition de jeux de transformations temporelles dont la rythmicité se fonde sur le *biorythme sensoriel*. Par cela, la vidéo évoque *le sensible* de même qu'elle inscrit cette respiration corporelle dans une animation vécue en temps réel.

- Une attentionnalité de présence

Le phénomène de l'attention a grandement marqué mon *œuvrement*. Dès que le souci d'une qualité de l'*agir* a été identifié, une importante évolution de l'attention s'est amorcée. Comme il a été révélé, une *attention d'écoute* s'est imposée assez tôt dans mon processus de travail. Elle a été une découverte clé de toute ma démarche à médiation corporelle, car elle a constitué *l'information immanente* de base m'ayant permis de me dépasser. Cette *attention d'écoute* a d'ailleurs été ma porte d'entrée vers *le sensible*.

Envisagé dès le départ comme un ancrage dans le présent – «me mettre à l'écoute de ce qui est là» (2002) –, le phénomène de l'attention a été ensuite analysé dans le travail en *mouvement authentique* comme une «écoute fine, lente, un mouvement de l'inconscient» (19 mars 2003). Toutefois, dans la progression du travail, l'expérience de cette écoute me renvoyait à quelque chose de conscient, une intelligence qui se déploie en partant d'un état de corps perçu et qui met à disposition des outils. Ceux-ci se présentent toujours dans un respect de ce qui est ressenti, ils œuvrent dans une évolution lente à débrider une tension, leur passage est parfois curatif et ils apportent très souvent une nouvelle expansion au registre de mouvement initial. Ainsi, l'attention d'écoute ne concerne pas seulement un phénomène d'observation, mais une attitude réceptive. Ce qui fait que dans l'improvisation du mouvement, cette attitude réceptive établit une réciprocité entre ce qui est vécu et ce qui est relancé en mouvement.

Comme on l'a vu précédemment, ces outils caractéristiques sont la lenteur, la gestion gravitaire, des répétitions évolutives, etc. La prise en compte de ce type de perceptions du corps en mouvement concerne un début de subjectivité corporelle, c'est-à-dire que l'attention est posée sur mon corps dans une réalité perceptive à caractère plutôt musculaire, gravitaire ou articulaire. En terme boisien, ce vécu se définit par «j'habite mon corps¹⁷¹». C'est donc une qualité d'éprouvé qui n'a pas encore le statut de *corps sensible*, mais qui constitue néanmoins un premier niveau de subjectivité.

L'influence de la *Méthode Danis Bois* m'a amenée à nuancer mon attitude attentionnelle pour la rendre moins volontaire. Je tirais toujours profit de l'intégration de l'écoute dans mon comportement attentionnel, mais je devais apprendre à percevoir mon *mouvement interne* et pour cela aussi apprendre à ne rien diriger, ne rien anticiper, ne pas se tendre, etc. Cette qualité d'attention dirigée sur une présence à l'acte perceptif a ainsi été recherchée dans les différents fragments de *Mosaïque*. Ce *laisser venir* n'était pas sans demander un effort d'implication de façon à prendre la place d'une action plus volontaire de l'ordre de l'*aller vers*. Ainsi, l'attention *au sensible*, bien qu'ayant été fluctuante dans le déroulement de l'œuvre, reste dominante dans tous les tableaux. Elle atteint sa plus grande manifestation à la fin dans *Épilogue* par un état de *paroxysme perceptif*. En effet, ce tableau est marqué par la saisie d'une émergence immédiate du rapport *au sensible* qui est restitué verbalement, en temps réel, au public.

Selon mon vécu, l'*attention d'écoute* a gagné en profondeur à travers l'*œuvrement* de *Mosaïque*. C'est-à-dire que mon implication s'est intensifiée dans la transformation du rapport perceptif. La perspective elle-même de bouger n'a plus la même signification car, l'expérience a commencé à me faire comprendre que lorsque je bouge, quelque chose de ma vie est bougé. Cette nouvelle conscience affecte mon attitude d'attention et contribue à intensifier ce rapport. J'écoute à l'intérieur de moi les impulsions d'action données par mon *mouvement interne* dans une attention perceptive et je m'investis, autant que possible, dans le

¹⁷¹ Référence au tableau 2 sur les statuts du corps chapitre 2.

mouvement. En d'autres termes, le fait d'entretenir une relation consciente à moi-même, me rend plus présente à ma vie.

Je constate qu'entre le fait d'avoir commencé à poser mon attention et de m'être impliquée dans une écoute, se joue une évolution de ma capacité, mais aussi de ma qualité d'attention. Il n'est pas tout de poser mon attention et d'écouter, il y a une implication nécessaire. Celle-ci est, d'une part, déterminée par l'intérêt que je porte à ma recherche-crédation. D'autre part, c'est un engagement que je prends de mener mon projet à terme avec le souci de la manière d'être. En bout de course, la transformation des modalités protocolaires ont suscité la découverte d'une nouvelle relation d'attention à moi-même et à ma vie.

À tous les niveaux de la *subjectivité corporelle* et *sensible*, l'attention est ce qui a engendré une intensification de ma présence. Ainsi, dans la progression de la création de *Mosaïque*, j'ai commencé à comprendre que ce soin porté au geste recelait en fait le souci, primordial, de la qualité de présence.

La présence à mon corps et à l'environnement

Comme on le sait, dès le début du *laboratoire convergent* une *attentionnalité de présence*¹⁷² a été soignée. Celle-ci m'apparaissait essentielle pour que la mise en forme devienne un espace communicationnel. Dans cet espace de communication, il y avait à considérer des aller et retour entre une attention orientée vers l'intérieur de moi-même et de celle-ci vers l'extérieur (cahier de travail 27 juin 06) :

Dans le rapport à l'intérieur, je dois bien établir les directions qui sont présentes dans mon corps. Je dois prendre conscience de la contrelatéralité dans la relation entre mes épaules et mes pieds. Je cherche à mettre en lien les axes glissants, ce qui construit le *sensoriel* dans mon corps. Dans le rapport à l'extérieur, je dois trouver un regard qui ouvre l'espace. Je dois organiser l'espace avec mon regard.

¹⁷² Je rappelle que la notion d'*attentionnalité* renvoie ici à une attention portée sur *le sensible*.

On observera que mon attention se porte autant sur des éléments qui concernent mon corps dans l'espace, sa géométrie ainsi que l'espace dans sa relation intime, à l'intérieur de moi.

La présence au présent

Un autre enjeu se situait dans la relation au présent. Déjà le fait de m'investir dans une attention *au sensible* avait pour effet de mobiliser mon attention, de la focaliser sur des perceptions intimes avec une attitude réceptive, d'écoute, qui se déroule dans le présent de l'action. Voici ce qui est ressorti du travail d'improvisation de *Paysages diastoliques* le 30 juin 2006 :

On est dans une rencontre avec l'instant dans une durée, comment faire pour que chaque instant s'articule avec l'autre? La répétition de l'improvisation implique *d'œuvrer* sur le temps du passage, c'est-à-dire que chaque improvisation part de tout ce qui l'a précédé. La première partie doit construire la présence, c'est pourquoi je dois prendre le temps de l'installer.

Lorsque je parle d'installer ma présence, il s'agit de la présence à moi-même à travers un mouvement lent qui se déploie dans l'écoute de la rythmicité du *mouvement interne*. Ce témoignage dépasse en fait le souci de la présence au présent parce qu'il traite aussi de la mémoire, de la construction de la mémoire. Mais on doit néanmoins comprendre que mon protocole d'action passe toujours par une réinterpellation du présent, de la présence à moi-même. Ainsi, l'*œuvrement* chemine à articuler une mémoire qui bâtit une grande liberté d'action et qui, nonobstant cela, se joue sur cette dynamique, cette manière de faire : être présente au présent.

Apparaître : être présent en tant que soi-même

Le fait d'apparaître s'est révélé un enjeu important du travail d'édification. Ce phénomène a pris de l'importance dans le sens de devenir présent en tant que soi-même, se

révéler aux autres de façon authentique. Par conséquent, c'est un aspect qui a été soigné dans le travail du *laboratoire convergent*.

J'ai souhaité que ma rencontre avec le public englobe cette qualité d'apparaître, où «je me donne à voir dans un dépassement de moi vécu de façon sensible et, par conséquent, telle que je suis» (cahier de travail, été 2006). Cette mise en présence de moi-même n'a pas été recherchée dans un aspect de performance (dans le sens d'une prouesse ou d'un exploit), mais dans une relation avec *le sensible*, la présence à moi-même en premier lieu.

Je me permets ici d'intégrer le témoignage de Fabien Rosenberg, mon partenaire dans la pièce *La mélancolie*, pour qui le phénomène d'apparaître a pris tout son sens. Lors d'un retour, *a posteriori*, sur son expérience de la scène, Fabien a souligné le fait qu'il avait, à un certain moment du processus de création, «accepté d'apparaître, d'ores et déjà, à lui-même». Il a pris conscience que se mettre en mouvement implique que c'est lui-même qui apparaît ou pas. En cela, il est à même de voir où il en est dans sa relation à lui-même, ce qu'il peut laisser apparaître ou pas. En quelque sorte, la relation à l'autre vécue dans l'*œuvrement* de ce tableau, l'a fait apparaître à lui-même. Lors de la présentation publique, il a rencontré une amplification du phénomène d'hésitation à apparaître, et peu à peu, il a accepté de le faire. Dans l'expérience, il a cependant repéré des phénomènes de retenue et de déploiement. Dans une conversation, le 5 octobre 2006, il m'a confié que :

le premier pas où je suis apparu, c'était un premier pas pour me dépasser. Dès le lendemain, il y avait la trace de ce dépassement dans un contexte où je devais apparaître pour exprimer mon opinion et c'était plus facile parce que j'avais déjà gagné à partir de cette expérience concrète. Pour moi, c'est une expérimentation de soi par un prétexte artistique.

Comme on a pu le constater, les différents défis d'attention sont apparus dans le processus même de l'*œuvrement*. Le souci fondateur ayant amorcé l'effort d'inscription d'un statut de *subjectivité corporelle* a entraîné de soigner mes modalités d'agir. Avant de le comprendre, je me suis entraînée à une forme d'attention qui suscitait une *réceptivité active*. Ainsi, cette attitude était déjà cultivée au moment de transformer mes protocoles d'action. En effet, à travers la dimension d'écoute j'avais déjà une affinité avec le silence qui, je le

rappelle, est un invariant de la perception du *mouvement interne*. Il est donc intéressant d'observer l'enrichissement du phénomène d'attention devenu *attentionnalité* en bout de course.

• Les enjeux de transformation

L'expérience de création de *Mosaïque* a révélé un enjeu de transformation constitué de multiples facettes. Il y a un renouvellement à moi-même, la transformation de soi à travers l'*œuvrement*, qui comprend ma rencontre avec *le mouvement interne*. Il y a le renouvellement de mon processus de création, une reterritorialisation de ma pratique d'artiste. Il y a la transformation vécue dans la rencontre avec les autres : le travail avec des collaborateurs apporte quelque chose d'inédit à mon travail que je n'aurais pas rencontré seule. Et enfin, il y a la transformation apportée par le cheminement de la thèse-crédation, et qui constitue ma contribution au savoir et à la connaissance sur le processus de création.

Tout cela m'amène à comprendre que pour qu'il y ait création, un apprentissage est nécessaire. Le cadre d'exploration que j'ai mis en place s'est révélé en fait une stratégie d'émergence pour de la nouveauté : par sa dimension extra-quotidienne ; par la rigueur de ses protocoles ; par la répétition de l'expérience et par le processus de compréhension lié à l'analyse de la pratique. Tous ces éléments sont des apprentissages à partir desquels il y a *œuvrement heuristique*.

Ce phénomène, se rapportant à l'invention qui, je le rappelle, est une constituante heuristique, s'inscrit, comme on peut le comprendre, à différents niveaux des soucis fondateurs, cependant qu'il est plus intimement lié, je crois, à la dynamique de reterritorialisation de ma pratique. Ce qui m'amène à comprendre que tous les processus d'apprentissage liés à l'*œuvrement* jusqu'à l'œuvre actualisée ont contribué à la transformation de l'artiste que je suis.

La transformation de soi

Il est important de voir la continuité de ce qui avait été semé au tout début de ma recherche doctorale pour rencontrer une unité corps et esprit dans le renouvellement de mon travail de création. Ma première intuition a été celle d'effectuer la recherche à partir d'un laboratoire de mouvement sans savoir ce qu'il allait en résulter, mais tout de même en réfléchissant sur la globalité corps-esprit. Le questionnement s'est donc posé à partir du mouvement et, graduellement, cela m'a permis d'établir un premier niveau de la *subjectivité corporelle*. C'est-à-dire qui implique de pouvoir tirer une connaissance de l'expérience en mouvement. En effet, l'unité corps esprit se réalise lorsque, tout d'abord, le corps est vécu en présence, mais ensuite, lorsqu'un lien conscient est établi entre le vécu de présence et la pensée.

À l'étape du temps d'engendrement, l'*œuvrement* de *Mosaïque* est signé par un *agir* issu de l'expérience du *mouvement authentique*, c'est-à-dire en fonction d'une *subjectivité corporelle* pas complètement consciente et, par conséquent, pas complètement incarnée. Comme on le sait, la posture existentielle de cette première médiation corporelle ne correspondait pas à ce que j'observais de mon vécu expérientiel que l'*œuvrement* a radicalement repositionné dans l'expérience *du mouvement du sensible* au moment de ma rencontre avec la *Méthode Danis Bois*. Ainsi, la transformation de soi est vécue à travers ce choix de soigner le rapport au mouvement. Il ne s'agit pas de n'importe quelle façon de bouger, j'opte pour elle en fonction d'un rapport conscient au mouvement, ce qui implique d'apprendre de mon mouvement. Il s'agit de cultiver le rapport à soi et, bien entendu, le rapport à l'*agir* en général. On remarquera que cela recoupe d'ailleurs un aspect de l'innovation apportée par *Mosaïque* : cette œuvre fonde un *agir* conscient qui soigne une relation à soi-même. Par conséquent, tous les *agirs* même s'ils sont *durcis*¹⁷³ par la voie médiatique sont *réœuvrés* par la mise en rapport de la présence *live*.

¹⁷³ Ici j'utilise ce terme car dans le langage vidéo on le retrouve pour parler de l'étape finale où le rendu du montage est effectué ce qui fait qu'on ne peut plus intervenir sur les matériaux sources de l'origine du montage.

Mosaïque un œuvrement inédit

Mosaïque est une œuvre construite sur une complexité de nouveaux rapports à la création. Comme il a déjà été largement traité, le rapport à soi est le point d'ancrage, auquel est combiné le fait d'amalgamer les différents médias. Ainsi il y a, dans le protocole de travail à médiation corporelle autant que dans l'amalgame des matériaux, l'émergence d'une expression inédite. D'une part, la médiation corporelle mène parfois à une *information immanente* à partir de laquelle il y a une réflexion consciente qui transforme l'attitude qui concerne l'*agir* créateur. D'autre part, bien que certains des matériaux soient fixes, comme la vidéo et le son préenregistrés, la rencontre des matériaux est toujours en «mouvement». En effet, la présence *live* apporte l'élément vivant qui réinvente continuellement la proposition par les mises en relation elles-mêmes renouvelées par la spontanéité de l'action dans le présent.

La présence du vivant renvoie aux possibles, cela renouvelle la matière déjà formatée de la vidéo et du son. L'expérience du mouvement vivant est ce qui donne un relief à l'œuvre globale, dans l'immédiateté (cahier de travail, 7 juillet 2006).

En résumé, la matière nouvelle se situe dans la rencontre entre ce qui est formaté et la présence vivante donnée dans l'actualisation de l'œuvre et elle dépend de l'horizon de l'expérience dans le temps, c'est-à-dire qu'il y a *œuvrement* sur l'*œuvrement*, la relation consciente à l'expérience engendre un nouveau potentiel d'expériences.

Un apport au savoir

Le dernier enjeu que je souhaite traiter ici est celui de l'innovation issue de l'*œuvrement* de *Mosaïque* qui apportera une touche personnelle au savoir sur le processus de création. En effet, je me suis investie dans une dimension peu explorée de la création. Il s'agit de la résonance des différents attributs de la conscience et plus particulièrement *du sensible*, dans la relation perceptive au *mouvement interne*. L'expérience de la création artistique est encore peu explorée dans ce type de positionnement où la médiation corporelle tient un rôle prépondérant dans les choix effectués. Dans le contexte plus global de la *Méthode Danis Bois*

où, comme d'autres chercheurs, j'entretiens une relation perceptive avec le *mouvement interne*, je me différencie par mes objectifs davantage ciblés sur les dimensions artistique et pédagogique et non pas clinique ou thérapeutique. Néanmoins, cela me place dans la tendance actuelle des chercheurs de la méthode qui est orientée sur l'épanouissement de la personne. Dans mes notes de cahier de travail, je reconnais la particularité innovatrice de mon *œuvrement* :

J'ai un désir d'œuvrer sur l'*œuvrement*, sur la matière sensible et cela constitue une sorte d'outil qui génère une nouvelle matière. Je cherche donc un lieu où la *subjectivité sensible* constitue le lieu de création afin d'être le plus près de moi-même lorsque je me mets à l'œuvre. Je crois ainsi que ma posture de créatrice se situe dans une perspective d'épanouissement de l'être parce qu'à l'écoute de moi-même (été 2006).

On aura pu se demander : mais que viennent faire ces considérations qui, au cœur même du cadre pratique, peuvent apparaître du domaine théorique? Je me permettrai alors de répondre que la connaissance dont je traite présentement est si intimement liée à ma pratique que bien que ces considérations soient théorisantes, elles émergent néanmoins de la pratique; il s'agit de prises de conscience issues directement du *laboratoire convergent*.

Ce qui suit poursuit le dévoilement du *laboratoire convergent* à partir de l'identification de différents lieux de passage. Ceux-ci permettront de situer l'orchestration des tableaux en tenant compte des particularités propres à l'édification de chacun.

5.3.2 Les lieux de passage

Les lieux de passage adviennent dans la rencontre entre deux ou trois médias. Il est à remarquer que pour certains des tableaux de *Mosaïque*, le travail vidéo avait été complété avant le *temps de convergence*. C'est le cas pour *Paysages diastoliques*, *Effluves essentiels* et *Murmure*. Les deux premiers constituaient les parties vidéo les plus imposantes du projet par leur durée de 13 et de 11 minutes respectivement. Dans ces deux cas, la partie sonore de base

était terminée au moment d'entrer dans le *laboratoire convergent*, elle assurait une cohérence avec et entre les images vidéo.

Le parcours des lieux de passage sera surtout observé à partir de la dimension sonore qui s'avère, d'une façon générale dans la création de *Mosaïque*, être un point de référence pour l'amalgame avec les autres médias. Dans la plupart des cas, la musique a été la base de l'orchestration des autres éléments. Ainsi, d'une part, les trames sonores enregistrées sont parfois venues déterminer la durée de la vidéo, voire même du tableau et, d'autre part, elles ont contribué à établir une rythmicité ou encore des impulsions à l'intérieur des trames sonores elles-mêmes.

Murmure

Le tableau *Murmure* est un amalgame entre le mouvement *live*, la vidéo et la musique. D'une grande simplicité, sa forme s'est révélée vers la fin du *laboratoire convergent*. Comme on le sait, la vidéo du coucher de soleil anticipé pour la pièce *La mélancolie* est devenue un lever de soleil dans *Murmure*. Aussi, la partition musicale composée pour trois voix humaines est devenue une pièce pour 13 pistes de guitares créée par Sylvain Pohu. Comme autre décision qui s'est imposée vers la fin de l'*œuvre* : la marche qui devait définir l'espace de jeu en déposant du sable en périphérie, est devenue une diagonale qui traverse l'espace. En outre, la marche s'est davantage révélée en lien à une trajectoire de vie. Quoi qu'il en soit, par cette traversée, l'espace se construit de même que la scénographie se met en place avec la chaise.

L'enregistrement musical est venu s'intégrer à la marche dont les ponctuations et les intentions avaient déjà été déterminées. Autant pour *Murmure* que pour l'œuvre dans son ensemble, l'arrivée de la musique vers la fin du *laboratoire convergent* a amplifié le sens qu'avait pris l'*œuvre* :

C'était comme si tout d'un coup, je dépassais l'espace de l'anticipation du projet et que maintenant, la forme dans toutes ses dimensions apparaissait. Bien au-delà de ce que j'aurais pu imaginer! Il y avait là un retour de l'œuvre dans son entier parce que le dernier petit fragment esquissé venait de prendre sa place. Je me rencontrais dans un ailleurs et cela me poussait encore plus loin! La détermination avait été engendrée par l'intention et par le fait de m'investir dans le chemin et de chercher des solutions de réalisation. Le cheminement avait été celui de faire appel à Sylvain, disponible pour réaliser ce dernier petit griffonnage qui me tenait à cœur. C'était un passage heureux, parce que dans la ressource de la collaboration, il y a eu un enrichissement. Dans les accumulations de mes déploiements, de pas à pas dans le présent, j'avais rencontré *le devenir*!!! (cahier de travail, automne 2006).

J'étais touchée d'entendre la réalisation de cette pièce musicale qui originait de quelques pincements sur ma guitare. Cette musique prenait un sens en prenant vie, c'était un retour de l'œuvre avec une perspective nouvelle. Une résonance naît de la rencontre de collaboration, celle-ci s'avère une dimension de la *chambre d'échos*. Une fois réalisée, cette musique me révélait une sorte de troisième dimension éprouvée comme l'intégration d'une nouvelle profondeur d'âme dans ce tableau, comme une sorte d'âme du monde qui naît de l'unité de la collaboration. La voie de passage de ce tableau se joue dans la résonance de l'ensemble des tableaux et dans la relation de collaboration avec Sophie¹⁷⁴ et Sylvain. Comme je l'ai défini dans le programme du spectacle, ce tableau installe avec lui le *temps de l'œuvre*¹⁷⁵, mais il détermine aussi l'amalgame. En effet, par rapport à ce qui avait été projeté, *Murmure* s'est radicalement transformé. Son édification repose sur des choix posés sur le vif pendant le *laboratoire convergent*. Il s'est organisé en rapport à tous les autres éléments déjà en place (*Prélude, La mélancolie, Effluves essentiels, Paysages diastoliques*). Il en va de même pour l'interprétation musicale apportée par Sylvain Pohn : il connaissait déjà toutes les trames sonores des différents tableaux pour les avoir retravaillées.

Pour *Murmure*, comme pour *Épilogue* d'ailleurs, l'édification s'est jouée dans la résonance de tout ce qui était disponible dans la *chambre d'échos*, ils sont les fruits les plus mûrs de ce lieu.

¹⁷⁴ Je rappelle que Sophie Michaud a été ma répétitrice tout au long du *laboratoire-convergent* et qu'elle est très impliquée dans les différents choix effectués en bout de course.

¹⁷⁵ Ce dont je parlerai plus dans le détail au prochain point de ce chapitre.

Prélude

Le tableau *Prélude* est un amalgame entre le mouvement *live*, la vidéo et la musique. Le mouvement *live* se définit non seulement par le processus d'action de mon corps, mais aussi par la production sonore émise par une sorte de bourdonnement avec ma bouche. Comme il a été largement présenté dans les premiers chapitres de la thèse, dans sa forme première – *l'essai Prélude* –, cette pièce constitue le lieu d'origine de tout mon processus d'œuvre. Quoi qu'il en soit, au début du *laboratoire convergent*, ce tableau a été entièrement retravaillé. Situant la genèse de l'œuvre, je ne souhaitais pas l'éliminer complètement, cependant, le présenter dans sa forme initiale n'était plus cohérent avec le chemin parcouru. Le son et les images de la vidéo ont été retravaillés en cherchant à resserrer celle-ci pour aller à l'essentiel. Sur le plan *live*, le son didjeridoo a été réexploré à partir de la relation de présence qui s'inscrit dans un mouvement *sensible* :

Tout le travail de la position assise de la séquence didjeridoo est lié à des schèmes de mouvement de la *biomécanique sensorielle*. Au début, le schème antéro-postérieur est accompagné d'un son plus constant, comme un bourdon continu. Ensuite, je me place dans le schème de transversalité tandis que je joue avec la résonance dans mes mains, en les ouvrant et en les fermant. Pour finir, je me glisse dans le schème de rotation en même temps que des sons de voix s'intègrent au bourdon (cahier de travail, 13 juillet 06).

Prélude a été renouvelé à partir de nouveaux choix ayant servi de lieux de passage. Pour cette nouvelle version la bande sonore de base a servi de balise pour les transformations sonores et gestuelles *live* comme je le remarquais dans mon cahier de travail du 13 juillet 06 : «*Prélude* est une pièce qui comporte plusieurs rendez-vous avec la musique».

La mélancolie

Le tableau *La mélancolie* est une rencontre entre moi et mon partenaire Fabien Rosenberg. Tous deux, nous sommes dans un mouvement *live*, la musique et une image fixe sur le grand écran (créée par un effet d'éclairage d'Erwann Bernard). Le mouvement de

Fabien est libre, mais avec une attention portée à créer des contre-tensions avec moi. De mon côté, mon mouvement est presque entièrement chorégraphié.

Ce tableau est le seul où j'ai utilisé une musique que je n'avais pas composée ou jouée. Je rappelle que la pièce choisie, *Spiegel im spiegel* d'Arvo Pärt, comporte une rythmicité très lente qui se rapproche du *biorythme sensoriel*. Cette musique me permettait donc de pouvoir continuellement réinvestir ma relation au *mouvement interne*. *La Mélancolie* émerge presque complètement du *laboratoire convergent*. Elle s'est construite en fonction du processus relationnel des interprètes. Comme on l'a vu au chapitre précédent concernant *la trace matériel*, l'apport de Fabien a suscité une transformation sur ma façon d'envisager l'interprétation, non plus en fonction d'une posture esthétique – avoir un alignement postural –, mais bien en cherchant à apparaître en tant que moi-même. Par son lot d'expériences, ce tableau a concrètement contribué à la réorientation radicale de l'ensemble du projet d'édification de *Mosaïque* vers une philosophie *du sensible*.

La mélancolie est constitué de la rencontre de nos deux êtres en présence *sensible* dans une durée et une rythmicité soutenue par la musique d'Arvo Pärt. Le passage s'est fait, dans un premier temps, à partir d'une séquence chorégraphiée mise en relation avec la musique et avec *le sensible*, puis, dans un deuxième temps, entre tous les éléments constitutifs avec une attention à la relation à deux.

Effluves essentiels

Effluves essentiels est une vidéo qui se joue entre les images vidéo et les captations sonores correspondantes ainsi qu'une allocution enregistrée. Sauf pour cette dernière, le son et l'image se sont à peu près construits simultanément. Quoi qu'il en soit, le son de base construit la cohérence avec les images, il assure la continuité. Pour ce faire, le son devance très souvent l'organisation du montage de l'image. Le discours sur le sacré, livré par Fabien

Rosenberg¹⁷⁶ dans une improvisation spontanée, est venu s'intégrer à une version achevée du montage de la vidéo et du son de base. Ce propos a donné une résonance à ma propre expérience du sacré en même temps qu'il apportait un enrichissement inédit. Encore une fois, un *retour de l'œuvre* se joue dans la collaboration.

Le lieu de passage de ce tableau se situe dans l'écho produit par le rapport entre le son et l'image puis, entre ces deux dimensions et le discours sur le sacré. Cette synthèse fait en sorte que les médias s'interpellent l'un l'autre; tantôt c'est le son qui prend le premier plan, tantôt c'est l'image. Parfois encore, certains des passages viennent en rupture avec ce qui précède, comme par exemple une abstraction dans l'image, un changement de lieu ou tout autre effet, et tout cela demeure lié par une continuité sonore.

Paysages diastoliques

Le tableau *Paysages diastoliques* amalgame le mouvement *live*, la vidéo et le sonore. Tout le montage vidéo a été effectué à partir de la partie sonore complétée au préalable. Celle-ci, comme on le sait, est construite à partir de deux improvisations en *mouvement authentique* réalisées au cours du même laboratoire avec le souci de conserver une trace du matériau d'origine. De plus, le montage sonore répond à un processus d'écoute du matériau œuvré redéployé spontanément. Découlant de ce travail, du côté de l'image vidéo, il est d'abord question de jouer avec la dynamique déjà installée par la partie sonore. Tel que défini précédemment au point 3 du chapitre 3, le matériau vidéo s'inscrit dans un souci du temps : temps de prolifération, temps d'observation et temps d'écoute de la matière impliquée (les moisissures, les photos numériques et les séquences d'animation 3d). De même pour la bande sonore, le montage vidéo s'opère à partir d'un nombre restreint d'images. À cet effet, on retrouve un certain nombre de répétitions où il y a un souci de renouvellement des configurations et rythmicités. En outre, la deuxième partie est recolorée dans une palette de bleus variés qui, je le rappelle renvoie à un effet du *mouvement interne*. Certaines parties sont

¹⁷⁶ Il est à souligner ici que Fabien est un chercheur de la Méthode Danis Bois et que son propos se déploie autour de la *philosophie du sensible*. L'expérience du sacré qu'il livre est intimement liée à celle du *mouvement interne*.

parfois très dynamiques, voire étourdissantes, et elles sont mises en contraste avec des parties plus lentes ou immobiles. Le registre dynamique est donc très varié de même qu'il est ponctué par des passages au noir marqués.

La vidéo et le son se rencontrent dans l'intimité de la voix et le microscopique des moisissures, alors que l'insolite des paysages se mêle à un langage joyeux. En effet, la partie sonore comporte des parties où la voix produit des sonorités inventées qui évoquent le langage chinois¹⁷⁷ et effectué sur un ton enfantin. On retrouve ainsi, un jeu de continuité et de ruptures. Bref, le tout est campé dans un ensemble inusité où le champ de références est confondu.

L'aspect *live*, le mouvement ainsi que l'utilisation de la voix dans *Paysages diastoliques*, se sont développés à partir d'un travail d'improvisation où la présence a été soignée dans la résonance *du sensible*. Ce travail d'improvisation a été approché de façon à prendre conscience des multiples possibilités de rapport entre le *live* et l'appareillage médiatique et en fonction d'étendre mon registre de mouvements (du corps et de la voix). Par exemple, certains éléments ont été conscientisés dans la relation à l'espace : «des mouvements qui donnent un effet sculptural.» Sophie m'avait fait remarquer que : «le travail en asymétrie est très savoureux, ça donne une texture à l'espace, ça donne l'impression que tu touches l'espace, que tu le façones» (cahier de travail, 6 juillet 2006). En même temps, dans une sorte de globalité de présence, il s'agissait de devenir de plus en plus aiguisée à tous les éléments constitutifs de ce tableau : le *live* (mouvement et voix), la vidéo et la bande sonore. De cette manière, je cultivais une conscience des différentes possibilités de rendez-vous : «Je dois être consciente des images, connaître la partition des images pour pouvoir à la fois m'en éloigner et m'en rapprocher. En outre, je ne dois pas oublier que la musique est une complice» (cahier de travail, 7 juillet 2006). Ce travail de laboratoire a apporté son lot de décisions. En effet, l'improvisation de la répétition du 30 juin 2006 a permis de comprendre une relation à la vidéo qui donnait un sens significatif : «Il y a une possibilité que je «déclenche» l'image, comme si c'était un paysage qui sortait de moi». Ainsi, la lecture

¹⁷⁷ Ici, c'est mon oreille toute occidentale qui interprète cette qualité de la vocalisation, peut-être qu'une oreille avertie n'aurait pas la même impression...

qu'offrait cette relation à l'image dévoilait un invisible de l'*œuvrement*, c'est-à-dire que le fait d'avoir abordé la création à l'écoute du corps en mouvement me place au cœur de l'émergence créatrice qui est à la fois invention et imagination.

Ce tableau est marqué par deux temps : celui du montage de la vidéo, la rencontre entre la vidéo et le son ainsi que celui entre la vidéo et le *live*. En outre, ces deux temps constituent des passages singuliers. La partie vidéo témoigne pour moi de la transformation de la dynamique de l'œuvre elle-même; le souci porté sur la temporalité provoque des combinaisons d'éléments disparates dans des agencements spontanés qui naissent de l'imprévisible, de l'insolite et qui se révèlent pure invention. De plus, l'implication du *live* amplifie la dimension d'invention par la présence de l'intime. Comme si une porte avait été ouverte sur mon intériorité en puissance.

Épilogue

Épilogue, le tableau de la fin, reconduit le mouvement *live*, la vidéo et le sonore. Ayant été réorienté dans l'achèvement du *laboratoire convergent*, le montage vidéo s'est accompli quelques jours avant l'actualisation de *Mosaïque*. Dans l'ensemble, le son de la vidéo assure une continuité tandis que le son *live* se donne dans l'instantané. Comme on le sait, la vidéo et le sonore sont construits sur le plan continu d'une captation où l'on retrouve trois temporalités superposées.

Ce tableau est une réelle prise de risque en ce qui a trait à la pensée émergente qui est déployée. En effet, basé sur un protocole de *paroxysme perceptif*, ce tableau donne à voir en direct la relation au *mouvement interne* alors que je livre, verbalement et en temps réel, le fruit de ma perception. De cette manière, dans le déroulement du tableau, cette prise de risque se manifeste à différents moments. En effet, car il est possible que les mots qui se donnent dans le présent de l'action ne soient pas exactement ceux que j'attends. Il est possible également que les mots ne viennent pas ou encore, que je n'aie pas la perception de mon

mouvement interne. Enfin, je prends le risque des mots eux-mêmes, ceux qui sont effectivement prononcés, c'est-à-dire, que je prends le risque de l'action en tant que telle.

Épilogue se fonde sur une globalité de la présence en mouvement liée à l'éprouvé qui vise à donner à voir et à sentir l'état de *paroxysme perceptif* au public. Pour ce faire, le mouvement est approché à partir de cinq phénomènes qui, je le rappelle, sont : la lenteur, la globalité, le relâchement musculaire, l'intention, et l'attention. Dans le détail, la lenteur *sensorielle* est la rythmicité observée. Ensuite, dans une posture debout, pieds parallèles et distancés l'un de l'autre, une globalité est assurée par un mouvement de latéralité gauche/droite. Celle-ci requiert que l'attention soit posée sur l'axe glissant du mouvement effectué dans son orientation pure. L'attention est aussi posée sur le relâchement musculaire ce qui donne lieu, notamment, à une *réceptivité active*. L'intention est déterminée par la direction observée, l'axe directionnel. En outre, l'attention est globalement focalisée sur la perception du *mouvement interne*, qui demande non seulement de le suivre, mais aussi de s'y engager. Je m'investis donc à partir de ce mouvement invisible dans un mouvement visible.

L'état de *paroxysme perceptif* est transmis verbalement au public dans un rapport de présence à moi-même en premier lieu et, dans un rapport de présence aux spectateurs en deuxième lieu. Ils sont ainsi réciproquement sollicités dans leur présence à moi, à ce que je fais, à partir (peut-être) de leur présence à eux-mêmes. La parole livrée est simultanée à l'expérience corporelle qui se présente à moi. Ce moment est celui d'une parole en direct, inédite, en ce sens irréfléchie, issue de la médiation corporelle. C'est-à-dire que cette parole n'est pas filtrée par un rapport cognitif qui prend le temps de réfléchir à l'événement, c'est une parole qui se définit dans le lieu de l'immédiateté. D'une grande simplicité, cette pièce constitue le point d'arrivée du processus de l'*œuvrement* de *Mosaïque*. Peut-être établit-elle un nouveau point de départ pour une nouvelle œuvre. Quoi qu'il en soit, *Épilogue* incarne l'ouverture à l'immédiat de ce qui se donne, apportée par l'*œuvrement* et, par conséquent, elle inscrit une trace agissante – *le lieu de l'advenir*.

5.3.3 L'œuvrement : une posture de création

Ce point-ci du chapitre vise à mettre en valeur plus spécifiquement la façon dont l'œuvrement a déterminé une posture de création, qui devient en quelque sorte un manifeste d'artiste.

- L'émergence de ma subjectivité sensible

Comme on le sait, l'approfondissement de la subjectivité vers *le sensible* a marqué le deuxième temps de l'œuvrement de *Mosaïque* et constitue une réorientation importante de ma posture d'artiste. À cet effet, cette transformation s'est jouée dans l'abandon des protocoles d'exploration du *mouvement authentique* au profit de ceux du *mouvement du sensible*. Toutefois, il n'est pas uniquement question du changement de protocoles car il est question de l'implication dans une philosophie nouvelle, la *philosophie du sensible*. Cette posture s'inscrit dans la suite de la phénoménologie, le corps vécu est observé consciemment pour ce qu'il est et tout ce qui est *œuvré* demande de revenir dans le lieu de la *subjectivité corporelle* et *sensible*. Concrètement, dans le travail, cela implique d'avoir la conscience que le mouvement n'entraîne pas seulement mon corps à bouger, mais aussi ma vie. Par conséquent, durant l'édification de *Mosaïque* on retrouve le souci de maintenir le lien avec ce processus d'apprentissage possible lié au mouvement. À cet effet, un moment a marqué l'élaboration de *La mélancolie* alors que vers la fin du tableau, il était convenu que mon partenaire me rejoigne :

Dans ce travail de création, je me suis confrontée à une situation qui était celle de mes attentes. En effet, je me suis aperçue que je me mettais en attente de l'autre. Je savais qu'il devait venir me rejoindre, mais je me mettais en situation d'attente réelle, c'est-à-dire que le temps vécu devenait finalement un temps d'attente et non pas un temps de rencontre. Dans les faits, le temps était vécu en référence au fait qu'il arrivait trop rapidement ou trop en retard. Ce phénomène me mettait mal à l'aise dans l'enchaînement du tableau. J'ai dû apprendre à rester avec moi-même durant ce temps, sans attente. Par contre, je devais rester disponible et ne pas pour autant me fermer à l'autre. Du lieu où je restais présente à moi-même et lui, présent à lui-même, une réelle rencontre se produisait. La confiance demandait à s'intégrer à savoir que même si nous ne savions pas exactement à quel moment nous allions nous rencontrer, la relation à soi-même devait être maintenue. Un apprentissage se jouait

aussi dans le lien à faire avec ma vie amoureuse, dans ma façon d'être en attente de l'autre (cahier de travail, sept 2006).

Pour la pièce elle-même, cette prise de conscience a engendré une reconsidération des modalités d'être avec moi-même à l'intérieur de ce tableau et, par conséquent, de découvrir d'autres chemins pour vivre ce moment de rencontre avec l'autre. L'acte de création où la médiation corporelle est impliquée favorise ainsi une *démarche compréhensive de sens* (Bois, 2007), c'est ce qui m'a permis d'*agir* et de m'améliorer. En cela, l'inscription dans *le sensible* m'a fait rencontrer un *habitus*, une attitude qui m'empêchait d'entrer en relation avec moi-même (le fait de me mettre en attente de l'autre) et donc de m'inscrire réellement dans cette posture. L'orientation intentionnelle d'un rapport *sensible* à moi-même me révélait une non-relation, un déficit de ma façon d'être. La découverte est donc celle que mon rapport à l'autre se faisait en-dehors d'une réelle relation à moi et la prise de conscience permettait d'explorer une modalité nouvelle d'interaction avec l'autre, dans le processus d'*œuvrement* à tout le moins.

Quoi qu'il en soit, il y a eu un effet d'épanouissement vécu à travers ce phénomène. Notamment, sur le plan de la communication, le fait d'apprendre à tirer du sens d'une difficulté rencontrée, plutôt que d'être une erreur, devenait le tremplin pour établir la relation. Cette mise en action significative m'a permis de découvrir que me livrer telle que je suis, soigne ma relation d'être avec moi et avec l'autre.

En résumé, l'émergence d'une *subjectivité sensible* dans la création commence par le rapport à soi. Il n'est pas question d'être parfaite dans ce rapport, mais il convient de se donner des moyens de porter attention à ce qui se joue dans l'immédiat de l'action et de rester disponible à apprendre de ce qui se manifeste, que ce soit des difficultés ou des aptitudes. L'*œuvrement* de *Mosaïque* reste en cela solidaire de ma démarche de vie.

- Préserver le positionnement subjectif sensible tout du long

Il n'était pas tout de dire que je me repositionnais dans la philosophie *du sensible*, il fallait assurer que l'orientation soit réellement celle-là. *A posteriori* de l'expérience de création, j'ai pris conscience de certaines décisions prises ayant contribué à préserver et à potentialiser cette orientation. Encore une fois, les différents choix établis pour le développement du tableau *La mélancolie* ont été cruciaux. Notamment, le fait de reconsidérer le thème anticipé, un mal être de l'amour, au profit d'une articulation autour de la rencontre entre les deux interprètes a été très porteur. Ensuite, le fait de travailler en duo avec Fabien Rosenberg qui, je le rappelle, est un spécialiste de la *Méthode Danis Bois*, s'est avéré un apport essentiel pour questionner continuellement les modalités d'agir.

Dès les premières répétitions, certains réajustements se sont imposés. Le plus important concerne la notion de l'*alignement postural*. Pour contextualiser l'événement, Sophie, la répétitrice, souhaitait «redresser» Fabien dans un alignement postural. Après la répétition, Fabien, qui était dans un état de mécontentement, me confie qu'il ne désirait pas travailler de cette façon. Son argumentation portait sur le fait que l'alignement recherché, ne correspondait pas à lui, ce n'était pas son *être*. Cela m'a posé un sérieux questionnement. Dans les faits, je me retrouvais confrontée à deux mondes. Le premier, que je connaissais depuis longtemps, était celui de la danse où *l'être* n'est pas réellement questionné jusque dans sa physiologie, et dans lequel l'alignement postural, qui répond en fait à un idéal pour lequel on organise le corps dans un référentiel, est celui d'une forme extérieure. Le second, la *Méthode Danis Bois* que j'apprenais à apprivoiser, se situait dans le réel physiologique. En effet, la méthode tend à rechercher un référentiel de la personne, alors qu'elle s'appuie d'abord et avant tout sur son registre postural tel qu'il est, à partir de son intérieur.

Non seulement j'avais un choix à faire, mais surtout, je devais changer ma représentation de la façon d'aborder le travail de l'interprète pour la mise en forme. L'argumentation de Fabien permettait un réajustement entre nous, où moi autant que Sophie, devons développer une nouvelle compréhension du travail de l'interprète dans le but de permettre l'apparition de *l'être subjectif*. Cet événement a été déterminant car il a permis de

soigner l'édification de l'œuvre dans le détail de qui est finalement une forme de l'authenticité.

En ce qui concerne le thème de *La mélancolie*, c'est le processus de l'*œuvrement* qui a donné le sens de la pièce. Malgré le fait que la notion de mélancolie avait été anticipée en fonction d'un sentiment amoureux blessé, l'*œuvrement* s'est développé dans le désir de soigner la communication dans une rencontre.

À travers la pratique, le *temps de répétition* a révélé une capacité des deux interprètes à mettre en valeur le potentiel de l'autre. On reconnaîtra, encore une fois, le processus d'apprentissage lié au mouvement. C'est ainsi qu'une continuité s'inscrit, au cours de l'*œuvrement*, dans le soin porté à soigner le rapport à la *subjectivité corporelle*. Le tableau *La mélancolie* a mis en action de façon concrète le fait d'apprendre de son mouvement, ce qui nous renvoie d'ailleurs à la dimension *impliquante* de l'*œuvrement*.

L'apprentissage est transférable dans les différents domaines de ma vie, car il s'agit de modalité de rapports qui me sont propres. Ainsi, il y a une réciprocité entre ma création et moi : être présente à ma création, c'est être présente à ses effets dont je tiens compte. La validation de ces effets détermine une transformation de l'*agir* et c'est cela même qui crée le processus et qui l'entretient.

La dimension *impliquée* de l'*œuvrement* qui touche l'émergence de l'authenticité se joue dans le fait d'apprendre à être mon corps. L'*œuvrement* de *Mosaïque* a ainsi été l'opportunité de m'éduquer à être *subjectivement impliquée*. J'ai éventuellement pris conscience la façon dont la pratique détermine mon positionnement (cahier de travail, 4 juillet 2006) :

Dans l'improvisation, je cherche une mise en disponibilité, une qualité de ma présence. C'est un aspect qui vient défendre la parole que je veux énoncer. Mon positionnement se précise à travers les choix qui sont posés.

En outre, lors de l'édification, j'ai mieux saisi la détermination du processus global de l'*œuvrement* qui s'est étendu, je le rappelle, de l'automne 2001 à l'été 2006, à travers l'expérience de deux médiations corporelles dont la première a créé une disposition à la découverte de la seconde. Et, l'actualisation de *Mosaïque*, le 16 août 2006, a été un moment d'apparition, un point dans la trajectoire de ce processus d'incarnation. On retrouve dans mon cahier de travail d'août 2006 :

C'est d'autant plus un point traversé par quelque chose de très en mouvement, appartenant à une continuité de mon *œuvrement*. Une pulsation a été générée par le *mouvement authentique* et a permis la découverte de la *Méthode Danis Bois*.

Il est donc à souligner que le défi intentionnel de l'*œuvrement* de *Mosaïque* de la période d'édification a été de préserver le nouveau point de vue sur la *création impliquée* à partir d'une *subjectivité sensible* et de continuer à cultiver cette posture.

Ce qui précède met en relief l'arrière-scène du protocole de la *chambre d'échos* : de quelle façon les choix et le positionnement se sont constitués et ont participé à édifier l'œuvre. À travers la notion de trace, le prochain point visera à observer différents éléments qui touchent plus spécifiquement le propos expressif, soit ce que j'exprime et comment je signe l'œuvre.

5.4 LE LABORATOIRE FINAL : L'ACTUALISATION DE *MOSAÏQUE*

Ainsi que le suggère son titre *Mosaïque*, l'œuvre doctorale s'est définie, lors de son actualisation le 16 août 2006, comme un ensemble disparate, dont tous les fragments sont unis par la présence. Toutefois, cet éclectisme peut se révéler conciliable même dans son détail, c'est pourquoi il est intéressant d'envisager certaines clés de lecture. Je dois souligner que ces clés n'ont pas été réfléchies au départ de la façon dont elles seront proposées dans ce point-ci. Elles correspondent plutôt à la lecture que je fais *a posteriori* de l'actualisation de l'œuvre.

Par ce qui suit, je tente d'observer l'expression de ce qu'il s'est donné à voir en me référant aux quatre catégories de trace suivantes : *indiciaire*, *écriture*, *mémoire* et *archive*. La *trace indiciaire*, désigne une inscription physique ou matérielle, la marque laissée par une action. La *trace écriture* comprend ce qui constitue ma signature ainsi que la *transcription* qui marque le passage. La *trace mémoire* implique à la fois les phénomènes de mémoire et d'oubli, elle comporte la dimension du mémoriel. Et enfin, la *trace archive* témoigne de l'expérience, elle comprend tous les documents qui retracent mon travail dans sa globalité. La définition de celle-ci comprend aussi ce qui n'est pas nécessairement un fragment de l'œuvre, toutefois pour ce qui suit, je m'intéresserai uniquement aux fragments de l'œuvre.

Il est à souligner que pour ce propos, il ne s'agit pas à proprement parler d'une analyse de l'œuvre ce qui sera fait plus spécifiquement au chapitre 7, mais de donner les contours de ces catégories de trace, en «zoomant» dans le détail au sein de la pratique, en regard de ce qui s'exprime d'emblée, d'un sens qui m'apparaît évident.

5.4.1 La trace indiciaire

La trace comme indice est là pour relever tous les petits signes imperceptibles. Pour arriver à comprendre sa participation au sens de l'œuvre, il faut que l'indice soit mis en relief dans le détail infime qu'il constitue. Bien que je cherche à ressaisir l'*œuvrement*, il y a une difficulté qui se trouve à cette étape dans le décompte de l'indice parce qu'il est multiple. Par conséquent, l'indice demande à être observé en fonction de quelque chose auquel il se réfère. Cependant, même à cette question plusieurs catégorisations se donnent et toutes contribuent à caractériser l'*œuvrement* : la dimension heuristique, les soucis fondateurs et ceux de l'édification plus spécifiquement (la manière d'être qui a été soignée, l'interdisciplinarité, la temporalité, *le sensible*, etc.) et il y a tout ce qui constitue le matériau de l'œuvre : la vidéo, le son, le live (la voix, le mouvement, les interprètes) l'éclairage, la projection et le lieu.

Ainsi, malgré la difficulté de catégorisation de l'indice due à sa disparité, et aussi parce que l'indice a sans doute le pouvoir de me faire découvrir quelque chose de neuf, je vais tenter d'observer les éléments indiciaires possibles sans insister sur une organisation stricte de ceux-ci.

La nature

Parmi les éléments principaux, les indices de la nature sont abondants dans l'œuvre, que ce soit la mer, la lune, des paysages, des arbres, des lacs, des chutes, des ruisseaux, des torrents, des fleurs, des insectes, des oiseaux, des moisissures, un coyote ou encore des bernaches. De surcroît, l'événement a été présenté au Théâtre de Verdure, un théâtre extérieur, au cœur du Parc Lafontaine à Montréal. Bien que le parc comporte un aménagement paysager, et notamment sa fontaine pouvant être observée de certains points de vue des gradins et aussi pouvant être entendue, on ressent ce lieu comme un lieu de nature grâce à ses arbres et à sa verdure.

La nature a donc occupé une position privilégiée dans *Mosaïque*, tant dans sa figuration sur le plan des images vidéo et sonore que par rapport à la réalité du lieu où l'œuvre a été actualisée. Cette occupation abondante de la nature inscrit la fascination que j'éprouve envers celle-ci.

Le temps naturel

La nature est souvent mise en contexte dans son aspect temporel. En effet, c'est un indice important qui me raccroche au réel. D'une part, le *temps naturel* correspond au temps vécu. En cela, il concerne tout ce qui témoigne d'un temps qui n'a pas été modifié dans sa vitesse de déroulement, mais qui peut néanmoins se retrouver en différé : la présence *live* des interprètes, les images et/ou le son en continu comme la goutte, certaines séquences de chutes, l'arc-en-ciel, la mer, certains plans de la lune et du soleil.

D'autre part, certains indices expriment une dimension plus large du *temps naturel*, mais qui n'implique toutefois pas nécessairement, un respect du temps vécu : les saisons (fin de l'été et automne au Québec, fin d'hiver début de printemps au Brésil – ce qui reste pour moi une sorte d'été), le crépuscule, deux levers de soleil, le jour, la nuit, le voyage (*Effluves essentiels* est une sorte de carnet de voyage, les aller-retour avec la valise expriment des déplacements), la traversée (qui parle d'un chemin de vie dans *Murmure* et d'un chemin de création dans *Prélude* – notamment dans les pas qui apparaissent sur la vidéo), une présence (qui parle de l'être là au présent).

En résumé, il y a un sens global à donner à tous ces indices qui concernent le *temps naturel* qu'il soit entendu à l'échelle du temps vécu ou dans son sens plus large car dans les deux cas, le temps naturel est employé à faire vivre au spectateur un déroulement du temps en temps réel. En tant que choix d'artiste, c'est un peu comme si je conviais le spectateur à prendre le temps de vivre. Comme si je voulais l'initier à un protocole de l'expérience *sensible* qui consiste justement à poser son attention sur le déroulement du *mouvement interne*.

La métamorphose



La métamorphose se révèle une autre trace notable de *Mosaïque*. Elle est entendue comme la transformation de quelque chose. À cet effet, l'ensemble des tableaux constituant inscrit une chronologie de la métamorphose de l'*œuvrement* à travers l'édification de l'œuvre. *Murmure* témoigne de la réorientation générale de l'*œuvrement* avec la rythmicité du *sensible*

qui domine dans un rapport à soi. *Prélude*, témoigne de l'origine de l'*œuvrement* tout en le réorientant dans le *sensible*. *La mélancolie* approfondit la valeur du *sensible* par la nouveauté d'une relation entre soi et l'autre sur la scène. *Effluves essentiels* inscrit une magnitude nouvelle de et par l'expression du sacré. *Paysages diastoliques* marque le processus de découverte, du renouvellement qui passe par l'imaginaire, des jeux insolites, la réunion d'opposés, l'inconnu. Et enfin, *Épilogue* témoigne d'une dynamique nouvelle de la création elle-même en se situant dans la *pré-expressivité*. Une fois réunis, l'ensemble des fragments de l'œuvre donne l'indice de la métamorphose générale de ma posture d'artiste sur la création. L'ensemble des tableaux rend compte de différents moments et de différents aspects du déploiement de l'expression de ce point de vue.



Certains détails récurrents apportent aussi les indices d'une métamorphose ou de son anticipation. Le lever de soleil dans *Murmure* part d'une lumière crépusculaire qui se transforme pour donner lieu au jour. Le masque dans la vidéo *Prélude* peut être entendu

comme l'anticipation d'une métamorphose : un passage permettant l'accès à l'inconnu, une sorte d'énigmatique, ou encore à l'invisible. Mettre le masque c'est endosser, à l'origine de l'*œuvre* dans ses premières traces vidéo, l'inconnu qui, par la suite, se verra révélé dans le visible et plus spécifiquement dans la présence *live* tout au long.

Les apparitions du papillon dans *Effluves essentiels* marquent la métamorphose à travers des passages du voyage¹⁷⁸ au Brésil. À la fin, le papillon se dédouble pour témoigner de la transformation opérée.

La métamorphose se joue aussi dans des alternances, entre la lune et la mer la nuit : une construction d'état, une sorte de montée d'angoisse, dans le noir et dans la stagnation apparente d'un lieu. Cette construction d'état établit un contraste avec ce qui lui succède et constitue finalement une transformation vers la découverte de plusieurs lieux : de lumière, d'eau, de végétation, de lieux qui regorgent de vie, d'insectes, d'oiseaux et de couleurs.

Comme on le voit, les indices de la métamorphose sont nombreux et présents dans plusieurs aspects de l'œuvre. Ils expriment généralement la transformation d'un état initial à un état nouveau. Enfin, ils témoignent d'un mouvement intrinsèque au processus de création.

Le mouvement et le vivant

Le mouvement occupe une place prépondérante dans l'œuvre. Plusieurs indices révèlent le mouvement de quelque chose à travers notamment la figuration des pieds ou à



travers des pas. À cet effet, on le retrouve parfois sous forme de rythmes : la marche dans

¹⁷⁸ Passages entre une zone humide et une zone sèche; entre des torrents et des chutes; entre une trajectoire de voyage et ce qu'elle a laissé comme empreinte, son aboutissement – un prisme de couleur, l'arc-en-ciel, sur écoulement doux, un ruissellement d'eau minérale sur un rocher.

Murmure qui donne une pulsation, les rythmes de pieds sur chaise et la gigue (sapatiada), les aller et retour, les pieds ludiques, les traces de pieds qui apparaissent dans la vidéo de *Prélude* et les pieds du rameur qui donnent une sorte de bercement dans *Effluves essentiels*.

Par leur répétition, et par la récurrence des pieds, ces indices donnent des références de continuité, une sorte de respiration qui se répète et qui se transforme. C'est aussi parfois le marquage d'une référence à quelque chose qui pourrait être transcriptible (en une sorte de partition rythmique). En outre, on peut considérer l'inscription d'un engagement, d'une action posée concrètement pour laquelle il y a une mobilisation, parfois lente, parfois rapide, souvent rythmique, mais surtout soutenue, répétée et persévérante et qui, malgré des ruptures, assure une continuité.

À deux reprises, on retrouve le fait de traîner quelque chose : une chaise dans



Murmure et une valise dans *Prélude*, trois regards vers l'arrière (moi dans *Murmure* et dans *Prélude* et Fabien à la fin de *La mélancolie* lorsqu'il regarde le public).

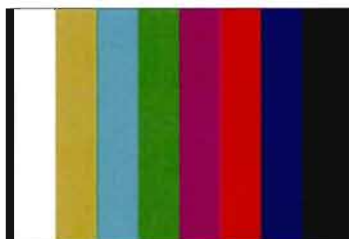
Cela met en lien avec quelque chose d'incontournable, d'inexorable, c'est quelque chose qui est là, qui fait partie de ce que l'on est et qui détermine le réel. Mais c'est aussi un point de départ, je pars avec tout de moi dans l'effort de tout emmener.

Sur le plan de la qualité et de la forme du mouvement, les indices sont ceux de la lenteur, de la présence, de l'attention à différents aspects du mouvement (les axes sensoriels) l'attention à la vidéo, l'attention à l'autre (Fabien, le public), un travail de profil, de marche, de jeux de bras. Ces différents indices renvoient à un rapport au temps et à l'espace, celui de prendre le temps, celui de l'écoute de l'instant, celui de l'engagement dans l'espace, bien

cerner une orientation ou une posture. Il y a donc une dimension d'application et d'implication : je m'applique à faire les choses, à les sentir; je m'assure d'être *impliquée* dans l'espace, d'être orientée par rapport aux différents constituants de l'œuvre et par rapport au public, pour qu'il puisse voir le mouvement.

On retrouve ensuite tout un jeu entre la voix et le geste, surtout dans *Paysages diastoliques*. La voix donne au geste un registre inusité, parfois inattendu et de même, le langage inventé est porté par le geste dans des sonorités insolites. Dans les deux cas, un aspect ludique se révèle.

Enfin, on retrouve plusieurs tours sur moi-même, jamais exactement les mêmes. Dans *La mélancolie*, deux tours sur moi-même très lents sont effectués ainsi que dans *Paysages diastoliques* à plusieurs reprises et à différentes vitesses. Cet indice renvoie à la capacité à



reprendre quelque chose, à une résilience, qui est aussi un processus d'apprentissage. Ainsi, à travers le marquage des répétitions, il s'inscrit une mémoire : du temps, de l'espace et de la qualité du lieu d'*être à soi*. Le passage répété marque ainsi le lieu de création comme un sillon qui se creuse.



L'abstraction



Des effets d'abstraction se retrouvent surtout dans le travail visuel et sonore. L'abstraction est donnée par des effets de flou, de *pixélisation* (des détériorations de l'image et des effets graphiques notamment dans *Murmure* et *Prélude* et dans *Effluves essentiels*), des texturations, des colorations (comprenant la couleur, la *solarisation* et la

postérisation), des dédoublements, des transparences, le redimensionnement et les *codes barres*¹⁷⁹ de la couleur vidéo dans *Prélude*.

À trois reprises, on retrouve un fini presque comme une affiche pour débiter un tableau : *Murmure*, *Prélude* et *Effluves essentiels*. Dans le premier cas, il s'agit de la ligne d'horizon qui se dessine dans un rouge en aplat où le fini de l'image est très pixélisé. Pour le second, il s'agit des *codes barres* de couleur qui débiter la vidéo *Prélude*. Là aussi, la couleur est en aplat, ce qui en plus de la non figuration, ajoute à l'abstraction parce que l'image n'a pas de profondeur de champ. Enfin, le troisième cas est celui de l'image de la lune au début de la vidéo *Effluves essentiels*. La lune se dessine embossée dans des teintes de sépia de même qu'elle résulte dans un fini *pixélisé*, ce qui a aussi pour effet d'aplanir sa profondeur de champ. Dans les trois cas, l'abstraction crée une sorte d'introduction, d'entrée en matière.



Un autre exemple d'abstraction passe plutôt par le flou d'une image d'eau accompagné par des formes hexagonales qui se forment à partir de l'éblouissement du soleil. L'abstraction agit encore une fois comme une sorte de *temps de passage* où, l'image n'apparaît pas du premier coup, elle se construit, elle évolue jusqu'à se donner nettement.



À d'autres moments, surtout en ce qui concerne les texturations, l'image ne se donne pas telle qu'elle a été filmée, elle est retravaillée, recadrée et reconfigurée. La texture crée parfois des profondeurs de champ parce qu'il s'agit de superposer deux images. À cet effet, le jeu du cadrage et l'intégration des deux images apportent une nouvelle perspective. Par exemple, lorsqu'on voit les pieds danser sur les bords du lac dans *Prélude*. Un autre exemple se trouve dans *Effluves essentiels*,

¹⁷⁹ Il s'agit de lignes de couleurs utilisées normalement au début d'une vidéo grâce auxquelles on peut effectuer le réglage des appareils de visionnement.

la dernière image fusionne l'écoulement doux de l'eau sur un rocher avec un arc-en-ciel. L'effet apaisant de l'image principale est amplifié et intensifié par le jeu du prisme des couleurs.



Dans plusieurs des cas, la superpositions des plans d'images donne un effet de peinture, on est donc dans une abstraction du réel tel qu'il est, il est plutôt observé d'une façon biaisée, subjective qui le poétise en quelque sorte. En résumé, l'abstraction apparaît l'indice de lieux de passage ou encore d'une poétisation.

La temporalité

Enfin, comme dernier élément indiciaire, je vais scruter la temporalité qui, comme on le sait, a été un souci prépondérant dans l'*œuvre*. J'ai déjà abordé la notion de *temps naturel* dans lequel se recoupent le temps vécu, la présence réelle et le temps plus large des cycles reliés à la vie.

Toutefois, d'autres indices de temporalité peuvent encore être signalés : le rythme (des marches, des giques, des images), la lenteur, les effets de ralenti ou les accélérations et le temps réel sur vidéo, les arrêts sur image, les arrêts posturaux, les passages au noir, les plans photographiques, l'écoulement de l'eau, les impulsions (créées par l'image, dans le mouvement du corps), la répétition, les rotations, les plans de glissement, les juxtapositions d'images.

Le travail de la lenteur et du ralenti donne accès à ma présence. Il s'agit parfois de ma présence dans le présent de l'actualisation de *Mosaïque* et, à d'autres moments, il s'agit de



ma présence *ayant été*. Dans ce dernier cas, il s'agit de *transcription*, l'expérience qui est relancée dans l'écriture du rythme – la rythmicité épousée, la cadence.

Ces indices témoignent du souci d'une présence d'éprouvé. Le ralenti de la chute dans *Effluves*

essentiels renvoie le spectateur à l'éprouvé que j'ai moi-même eu, au moment du montage, il le met en contact avec ma réalité vécue corporellement. Le ralenti tout comme l'utilisation de la lenteur s'est imposé pour entrer en relation avec une profondeur de l'être.

Plusieurs éléments mis ensemble sont l'indice d'une continuité. Et si on les observe les uns par rapport aux autres, on peut observer des ruptures dans cette continuité. Une continuité signifiante se joue dans l'image de l'eau. Bien qu'elle n'exprime pas toujours la même intensité, l'eau traverse tout le cycle de l'œuvre. On retrouve la mer, des lacs, des chutes, ce qui donne globalement des mouvements : d'écoulement, de ruissellement, d'égouttement, de chute, de «torrentialité», de flux et reflux, de miroitement, de suintement, de giclement, d'éclaboussement, de jaillissement, de liquéfaction, de silence, de sérénité, de paix.





Par son mouvement, l'eau représente pour moi l'indice d'une mouvance, de quelque chose qui bouge. C'est donc mon aspiration pour le mouvement lui-même, mais aussi cela témoigne, en quelque sorte, de la mouvance de la vie. Toutes les catégories d'eau dans la vidéo renvoient à des intensités éprouvées de la vie. Cette expérience est notable lorsque dans *Épilogue* l'image de la goutte se joue dans trois vitesses : sa vitesse normale donne la cadence, le ralenti moyen apporte des impulsions et enfin, le ralenti lent apparaît comme un éclatement du cœur, une danse. La goutte prend alors la dimension de l'humain dans sa profondeur d'âme.

Bien que la répétition ait été examinée à quelques reprises, j'aimerais surtout rappeler ici qu'elle permet une continuité de la mémoire. Ainsi, même si elle témoigne de la



transformation, elle constitue un lien dans la durée, c'est donc aussi la dimension de trace qui est à considérer. Lorsqu'une image est reprise, il s'agit de la trace en tant qu'élément qui trace quelque chose. C'est qu'il y a une valeur donnée à cette image qui ramène peut-être sur le chemin ou encore qui permet, par son insistance, que quelque chose reste, que quelque chose soit perçu, que quelque chose advienne. En outre, la répétition crée une différence. Par exemple, dans *Effluves essentiels*, au début le papillon est en vol dans une direction pour introduire à un lieu, ensuite, il est repris pour marquer le passage d'un lieu à un autre, cependant qu'il vole dans une autre direction. Après, on le voit immobile sur une feuille, encore une fois, cela marque une continuité, qui est celle du voyage à travers les différents lieux. Vers la fin, il est dédoublé, il participe alors à donner l'indice d'une conclusion de même qu'il marque une transformation. Ses multiples apparitions marquent un

parcours : voyez ce torrent, voyez, ce ruisseau qui élabousse, voyez les riches couleurs de mes ailes, voyez que je ne suis plus seul, je me suis trouvé moi-même. Ainsi, la répétition donne l'indice de quelque chose en mouvement et, dans l'exemple du papillon, on peut noter que se révèle le lien avec la dimension évolutive qui concerne les lois du mouvement. En outre, la répétition inscrit à la fois le temps qui passe, mais aussi le temps qui avance.



Sur le plan de la temporalité, on retrouve encore un l'effet de l'alternance entre : le statique et le mouvement, la posture et le geste, le graphique et le réel, l'énigmatique et le concret, l'abstraction et le figuratif, le jour et la nuit, l'eau et la lune, l'eau et les rochers, l'eau et la sécheresse. Ces alternances de même que le jeu des plans de glissement créent une certaine résistance au temps qui permet en fin de compte de mieux sentir l'écoulement du temps.

5.4.2 La trace écriture : la signature

Tous les indices proposés tendent à constituer une sorte de signature. Ces éléments sont marqués par ma façon de faire et ils apportent à l'œuvre une touche singulière. L'œuvre est signée par ce qui me fascine, la nature, le mouvement, le vivant, la temporalité, et elle est signée par ma manière d'agir, par l'*œuvrement*.

L'œuvre *Mosaïque* est édifiée sur le souci constant des processus *impliquants* grâce auxquels on assiste au mouvement des choses, à leur transformation parfois lente, parfois rapide. Une valeur est accordée au temps de déploiement et l'expérience de ce temps reste vivante tout au long de l'actualisation de *Mosaïque*. De cette manière, un nombre considérable d'indices qui marquent ma signature partent d'un éprouvé et tendent à renvoyer au présent de l'émergence créatrice. Ce sont des éléments qui renvoient le spectateur à l'expérience de ma qualité de présence. Ainsi, dans un mouvement de ralenti, le spectateur

est invité à observer dans la qualité de lenteur le lieu même de ma profondeur. Bien entendu, il n'y a pas nécessairement résonance, mais nonobstant cela, la signature est marquée par cette attention à donner à voir et à ressentir le *temps de déroulement*. Lorsqu'on voit une fourmi sur une fleur rouge ou encore un insecte voler près d'une autre fleur, la vitesse de déploiement est adaptée de façon à permettre de *goûter* la présence de l'insecte, d'avoir le temps de l'observer.

L'œuvre repose presque entièrement sur deux temporalités mises en relation : celle de *l'être là* et celle de *l'ayant été*. Et très souvent, plus spécifiquement à travers le son, un leurre temporel est créé parce qu'un présent de l'action se donne même s'il s'agit d'un différé. C'est le cas du texte de Fabien Rosenberg sur le sacré. Tout le temps qu'il parle, il semble qu'il le fait dans le présent, et pourtant, sa voix est enregistrée sur la vidéo.

L'œuvre *Mosaïque* dans son entier est signée par l'*œuvrement* parce que tous les éléments sont donnés pour remonter le fil du processus d'émergence de la création. Ce processus est un chemin, avec plusieurs traces, c'est-à-dire tous les pas constituant l'*œuvrement*. Chacun des pas donne un indice de l'*œuvrement*, il inscrit un état de son évolution. Dans un certain sens, je me suis traquée moi-même à travers ce processus de recherche-crédation en suivant la piste de mon mouvement de création. Ainsi dans *Épilogue*, j'arrive en bout de course à restituer en direct le lien avec le lieu d'émergence créatrice, le lien avec la pré-expressivité. L'œuvre est signée par l'évolutivité de ma pensée créatrice en devenant l'incarnation d'une *subjectivité sensible*.

Toute cette question de la signature m'amène aussi à observer la dimension du propos expressif qui se joue dans les indices. L'œuvre est marquée par la quête d'un sens à donner à la vie et mon choix principal est celui d'être présente, le plus possible, à moi-même.

- Le propos expressif

La dimension d'un *propos expressif* est déterminée par l'aspect *impliquant* de l'*œuvrement* de *Mosaïque* de même qu'elle est marquée par le souci que je porte au temps. Ces deux aspects me permettront de cerner ce qui émane et devient expression. Bien entendu, il s'agit de révéler le sens que j'ai moi-même accordé à mon *agir* et, par conséquent, celui-ci ne correspond pas nécessairement à l'expérience qu'en aura faite le spectateur. Le souci *du sensible* comporte une détermination sur l'expressivité en jeu dans l'œuvre parce qu'il s'agit de mettre en valeur la relation à soi.

Dans ce qui suit, je témoigne du *propos expressif* observé à travers un ancrage temporel. Il s'agit de souligner la façon dont différents phénomènes liés au temps, qui est le plus souvent perçu de façon subjective, se manifeste dans l'*œuvrement* : le présent de présence, le devenir, l'attention au présent, l'appel de l'advenir.

- *Le temps de l'œuvre* : Murmure



Plusieurs raisons m'ont amenée à considérer *Murmure* comme étant une introduction au *temps de l'œuvre*. Premièrement, c'est le tableau d'ouverture de *Mosaïque*. Deuxièmement, la marche se déploie dans une lenteur sensorielle avec une attention sur les axes glissants du

mouvement. Mon attention se pose sur l'axe avant-arrière dans les genoux en particulier, ce qui induit, dans le présent de l'action, une *attentionnalité* sur le processus du mouvement. De cette façon, *Murmure* introduit la lenteur sensorielle qui a constamment été relancée tout au long de l'actualisation de *Mosaïque*.

La notion de *temps de l'œuvre* recèle aussi la disposition dans laquelle je me suis mise, en mettant le cap sur mon *devenir*, ce qui me renvoie aux premières réflexions sur l'œuvre en 2002 à partir de *l'essai Prélude*. Au lieu de rechercher une cause passée dans ce qui entravait ma mise en action, je me suis intéressée à l'émergence d'un potentiel situé dans le présent de l'action. Enfin, j'ai envisagé le déroulement de ce tableau comme un chemin de ma vie, un processus d'épanouissement de mon être. De sorte que j'ai donné une valeur à mon mouvement en considérant que le fait de le soigner dans un simple déplacement sur scène comportait un impact plus global sur ma vie. L'ensemble de ces éléments instituent *le temps de l'œuvre* et déterminent d'entrée de jeu le lieu de ma posture philosophique.

- *Un temps d'imprégnation : Prélude*

Prélude se définit dans un *temps d'imprégnation* parce que c'est la pièce qui a instauré tout le processus de création de *Mosaïque sans jugement*. C'est-à-dire que dans sa première version, j'ai suivi mon désir de création tel qu'il se présentait. *Prélude* a créé un précédent dans mon processus



de création en faisant en sorte qu'advienne une interpénétration des médias que j'avais fréquentés indépendamment depuis une vingtaine d'années. Cet essai m'a placée dans une posture de création dynamique et ouverte où tout est apparu possible :

L'essai Prélude est une pièce dans l'élan. En quelque sorte, c'est une recherche pure, ouverte sur le monde. Elle fait un lien avec le passé, mais en se cherchant vers l'avant. C'est un *appel de l'advenir* où il n'y a pas de censure préalable car c'est un lieu de l'expérimentation (cahier de travail, 31 décembre 2005).

Ayant été créé en 2001-2002, ce tableau a été retravaillé pour la présentation de *Mosaïque*. Dans son assemblage récent, ce tableau reste provocateur par la façon dont les temporalités *live* et différée se rencontrent et sont perçues. De plus, le son que je produis a pour effet de créer une ouverture sur le possible par son caractère inédit, voire étrange. L'intégration *du sensible* a apporté une transformation dans le rapport au mouvement *live* et a engendré la suppression des éléments symboliques dans la vidéo. Dans le mouvement, mon implication est devenue celle de soigner mon attention dans le présent, à travers une relation consciente au déploiement du *mouvement interne*. Ainsi, l'état de transe recherché dans la version 2002 n'était plus d'actualité parce qu'elle m'amenait en réalité hors de moi. J'ai situé cette pièce dans un *temps d'imprégnation*, parce qu'elle a créé une empreinte heuristique qui marque et détermine l'*œuvrement* : des dimensions de l'inédit et du possible instituées comme fondation du devenir. Cette pièce est imprégnée de toute l'histoire de l'*œuvrement* : elle l'a fondé en advenant elle-même et en situant un devenir et elle s'est transformée pour endosser la mise à jour de ma posture d'artiste.

- *Un temps de ressaisissement : La mélancolie*



La mélancolie s'est révélée une pièce intimiste dans le sens où elle propose une rencontre entre soi et soi et entre soi et l'autre. La notion de mélancolie est perçue comme un passage constructif du devenir. En effet, la mélancolie n'est pas entendue dans sa dimension malade,

mais plutôt dans un état d'âme de la profondeur de l'être. C'est une sorte d'état d'amour qui n'est pas superficiel ni passionnel, mais dans lequel je me sens concernée de façon importante. Cet état me demande un effort d'implication relationnel qui devient constructif,

où le devenir de moi est lié au devenir de l'autre. Dans la mise en relation, il y a des dimensions de soi qui sont concrètement révélées et qui demandent à être reconnues et travaillées ensemble. Il y a donc un effort à faire pour aller vers l'autre qui est un dévoilement de soi permettant de grandir. Se ressaisir, c'est justement faire cet effort de communication malgré le fait que ce qui se manifeste n'est peut-être pas ce que l'on considère le plus bel aspect de soi-même. De plus, c'est (ré)apprendre à laisser apparaître l'être sans l'artifice d'une posture «esthétique»¹⁸⁰. J'avais le souci de me ressaisir face à ma vie amoureuse dans ma relation avec l'autre et de permettre que le travail de création devienne un espace de communication ouvert. Le tableau propose deux individus en relation avec eux-mêmes individuellement comme fondement de ce qui donne accès à une rencontre avec l'autre. Ainsi, cette pièce a été le lieu d'expérimentation d'un *temps de ressaisissement* de soi qui constitue un espoir pour le devenir.

- *Un temps de contemplation : Effluves essentiels*



Le tableau *Effluves essentiels* propose un *temps de contemplation* parce qu'il s'est construit à partir d'états éprouvés. L'*œuvrement* de cette vidéo m'a permis d'observer une dimension du sacré vécue dans la façon de capter ou de monter les images.

L'intention de départ, bien qu'étant déjà portée sur le sacré, n'avait toutefois pas été envisagée de la façon dont le sacré s'est révélé à moi. Au moment de réellement commencer ce projet, j'étais au Brésil dans une région au nord du Goiás nommée *Alto Paraíso*. Cette partie de la province présente des paysages montagneux où la végétation varie entre le luxuriant et le désertique. Le nom de

¹⁸⁰ Bien entendu, je me réfère à ce qui a déjà été expliqué précédemment.

l'endroit peut se traduire en français par «paradis des hauteurs». Ce petit coin de pays recelait des sentiers parsemés de bassins d'eau et de chutes où il était possible de faire des randonnées. Ces lieux de nature m'ont fait prendre conscience d'un goût dans moi, mon essence, relié à un plaisir de vivre. Ce goût intime s'est manifesté lorsque j'ai pu m'arrêter et prendre le temps d'observer, de regarder, de respirer et surtout d'être touchée : par la beauté des fleurs ou des oiseaux; par la qualité des formes des rochers; par l'immensité des lieux; par la transparence de l'eau ou encore, par les différentes facettes de celle-ci lorsqu'elle bouillonne, tourbillonne, coule, s'insinue ou encore, lorsqu'elle résonne tout simplement dans mon cœur, sur ma peau.

Cette vidéo exprime donc un *temps de contemplation* de la nature, vécu en fonction d'une dimension sacrée découverte en moi-même. Implicite à mon *œuvrement*, je souhaitais mettre en relief cette dimension du sacré de façon plus avouée. J'avais envie qu'elle soit nommée et peut-être questionnée. C'est pourquoi ce tableau a été complété par l'allocution improvisée de Fabien Rosenberg sur le sujet. Son intervention a eu pour effet d'enrichir ma proposition globale, en apportant une nouvelle perspective à ma notion du sacré. C'est-à-dire, une dimension du sacré, livrée dans la profondeur *du sensible*.

- *Un temps d'invention* : Paysages diastoliques



La vidéo de *Paysages diastoliques* est engendrée par la recherche-crédation, ou plus précisément par la création-recherche. Elle incarne le mouvement dynamique de ce rapport entre les deux et elle est empreinte du renouvellement qui apparaît dans l'*agir* qui se

laisse agir. Il n'y a pas de forme pré-établie, il n'y a qu'un processus de découverte qui se

déploie dans un pas à pas. La vidéo (le son et l'image) répond à la dynamique engendrée par le souci du temps, elle est l'aboutissement de différentes étapes qui font du temps un matériau. C'est-à-dire que le temps est mis à contribution pour faire évoluer les images¹⁸¹. Dans son amalgame, le tableau *Paysages diastolique* comporte une dynamique d'invention qui fait que peu de repères de «représentation du monde» persistent. Les images de moisissures bien qu'évocatrices ne situent jamais vraiment un paysage qui soit réel. La composition de la bande sonore utilise des sons réels de la voix à différents moments, sans toutefois qu'ils ne posent une situation concrète. Enfin, la présence *live*, à travers l'improvisation du mouvement ou de la voix, se joue dans une disponibilité à tout ce qui se présente : que ce soit en anticipation, en réaction ou en interaction directe avec les autres éléments. L'amalgame a pour effet d'inscrire ce tableau dans un phénomène d'invention, un imaginaire en puissance où tout contribue à situer un inédit qui se renouvelle aussi à tout moment dans l'assemblage entre le *live* et le différé. Ce tableau est donc construit sur l'audace du renouvellement de l'*agir* et c'est de là qu'émerge l'imaginaire.

- *Un temps de parole : Épilogue*

Épilogue livre, en parole et en geste, l'expression d'une pensée inhérente issue du lieu où l'*œuvre* m'a conduite. Tel que vu précédemment, chaque fragment de *Mosaïque* établit un moment dans la trajectoire de l'*œuvre*, ce dernier tableau vient, pour sa part,



parachever le cheminement global. *Épilogue* représente le lieu où m'a menée le cheminement de l'*œuvre*. Cette pièce situe donc un aboutissement du parcours de recherche et de

¹⁸¹ On se rappellera de la description préalable des différents temps de prolifération.

création. Dans ce tableau, j'ai cherché à ce que le public puisse, en temps réel, être témoin du lieu d'émergence qui est celui du pré-mouvement et par conséquent, de la pré-expressivité. Ainsi, tout ce tableau est construit pour créer les conditions d'un *paroxysme perceptif*, de façon à ce que la parole qui se donne vienne du lieu *du sensible*.

- Le délaissement de l'espace mythique et symbolique

Un autre aspect par lequel je signe l'œuvre est la prise de position en faveur d'une *phénoménologie dans le processus de l'action*. C'est-à-dire que j'ai cherché à travailler en fonction de ce qui est là et qui se présente dans l'immédiateté, dans la circonstance de l'action et avec l'effort d'une attention de présence. C'est pourquoi, dans ce point-ci, je souhaite souligner que la mise en forme finale de *Mosaïque* donne lieu à un délaissement de l'espace mythique et symbolique, au profit d'un espace inédit propre à l'*œuvrement*. La création a été engagée sur des territoires nouveaux à partir d'une écoute des modalités de l'*agir* qui se manifestent pendant l'*œuvrement* plutôt que dans l'effet de représentations déjà existantes. C'est-à-dire que j'ai tenté de ne plus travailler à partir d'une réflexion que peuvent engendrer des thématiques collectives issues de mythes ou de symboles et surtout, ne plus laisser la réflexion dépendre d'une pensée seule, mais bien faire en sorte qu'elle se raccroche à une expérience corporéisée significative.

La valeur donnée au rôle de mon corps dans l'*œuvrement* a ainsi créé une rupture avec ma façon habituelle d'approcher la création. En effet, du plus loin que je me souviens, mon travail de création était inspiré de mythologies ou de légendes de divers pays, ou encore construite à partir d'éléments symboliques. Au début du processus de création de *Mosaïque*, cette façon d'entreprendre le travail continuait de prévaloir. Pour *l'essai Prélude*, à mon habitude, j'avais mis des éléments en place et je commençais à cheminer à travers leurs contenus symboliques : un œuf, un masque, des motifs autochtones, un mythe de création réinventé dans le langage des signes, la figure mythique de Médée. Tous ces éléments avaient pour effet d'orienter ma recherche thématique et ma démarche de création. Je constate, d'une part, que celle-ci s'opérait sur un plaisir intellectuel à réfléchir, et à fouiller des idées et des

représentations suscitées par ces éléments. Ainsi, ma tendance était celle de travailler à partir d'un imaginaire qui était en réalité déjà imaginé par d'autres, et aussi très souvent, dans une construction pure d'un exercice de mon esprit. D'autre part, je prenais en considération des aspects plus psychanalytiques. Par cela, je cherchais à trouver de nouvelles ressources à ma vie en me remettant dans les causes de difficultés du passé.

Il en allait de même pour la recherche de doctorat dont le thème de départ me renvoyait au passé : la nostalgie des origines en tant que moteur de la création. Je place ce thème dans la foulée des éléments symboliques et mythiques, parce qu'il est encore question de fouiller le passé, de dresser une certaine historicité, alors que ce qui est questionné n'appartient pas nécessairement à une réalité du moment. En fait, le thème de la nostalgie des origines me renvoyait, en quelque sorte, à un passé idéalisé, comme étant quelque chose de meilleur que je voudrais retrouver. Cela devenait une quête douloureuse car elle me renvoyait à quelque chose d'inatteignable parce que toujours déjà et encore passé!

Dans la progression du processus de création, le simple fait d'être toujours en train de penser à la nostalgie me mettait dans des états de lourdeur et d'oppression presque impossibles à soutenir. J'étais constamment dans les causes, et dans les causes de ces causes. J'étais orientée sur le manque plutôt que sur le potentiel en moi. Cela me laissait un goût amer, je ressentais de la tristesse et je ne voyais pas d'horizon devant moi. Par ma démarche phénoménologique, *être à l'écoute de ce qui est là*, j'ai pris conscience que ce n'était pas de la *nostalgie des origines* dont j'avais besoin, mais de quelque chose qui me permettait de *devenir*, de retrouver le *goût de moi*. Comme il a été établi, ma recherche a basculé, dans le glissement du rapport des origines que j'ai commencé à situer, non plus dans une dimension historique, mais dans mon corps. Ce moment clé a institué une ouverture qui déclenchait une recherche orientée sur le développement du rapport à mon corps. L'origine devient quelque chose qui se situe dans le corps et se met en relation au présent. Et, c'est de cette façon que le présent devient l'origine du devenir.

L'*œuvrement* dans l'édification de *Mosaïque* consistait à entrer dans un monde réel, vécu au présent. Mais ce n'était pas n'importe quel présent, il s'agissait d'un présent de

présence, et même de présence à moi-même dans la matière de mon corps. De cette façon, la pratique est ce qui détermine l'œuvre et non pas l'inverse. Il s'avère que l'*œuvrement*, dans le temps de l'édification, a placé *Mosaïque* comme une œuvre en voie de se réfléchir. C'est une œuvre se réfléchissant, mais dans le processus même de son *agir*.

La médiation corporelle a eu pour effet de changer ma perspective sur la création. C'est-à-dire que partie d'une «tradition» symbolique et mythologique, je suis passée à une attitude qui me permettait de me laisser inspirer par l'expérience du corps en mouvement. De cette façon, la thématique se révèle à partir d'un apprentissage où mon attention est posée sur mon *agir*. L'exigence est celle d'être impliquée, avec tout de moi dans une ouverture à l'immédiateté. En cela, j'abonde dans le sens que Bois donne à l'immédiateté : le lieu même de l'immédiateté porte en lui l'innovation et le devenir. De sorte que lorsque je suis dans ce présent immédiat, je peux me saisir d'une nouveauté qui apparaît. L'idée même d'ancrer une création dans une mythologie préalable devient alors désuète parce qu'elle ne répond plus à l'authenticité vécue dans le moment. Par conséquent, la réalité expérimentée dans le vécu corporel devient plus significative et prend une valeur centrale.

En résumé, ma posture d'artiste a été renouvelée dans l'attention portée à soigner ma qualité d'*œuvrement*. L'*œuvrement* est un devenir agissant qui touche autant ma vie que ma création en art. Le lieu de création devient un lieu d'émergence où je peux découvrir une nouvelle signification à quelque chose qui autrement serait déjà marqué par la représentation que j'en aurais. Le fait de redéfinir ma relation à mon corps au présent implique donc d'apprendre à découvrir de nouveaux points de vue qui se donnent dans l'expérience vécue. C'est une démarche me permettant de saisir mes *a priori* des choses et par conséquent de pouvoir me refaire de nouvelles représentations du monde sur la base d'un réel vécu et compris, qui est incarné dans ma matière corps. Et tout cela est marqué dans l'œuvre actualisée, c'est ce que je signe.

5.4.3 La trace mémoire

Au cours de l'évolution de ma recherche-création, j'ai commencé à m'intéresser, dans l'expérience, à la notion de mémoire dans la trace. Et plus spécifiquement, à *la trace qui trace*. Dans *la trace qui trace* réside le pr  c  dent d'une chose, c'est très souvent une anticipation de la chose. C'est le cas de *l'essai Prélude* qui a emprunté pour la toute première fois le chemin d'une pratique interdisciplinaire et d'une attention marquée sur la qualité de l'*agir*, de la présence et de la dimension du corps-sujet et qui a donné une dimension impliquante à l'*  uvre*.    partir de cet essai, *Mosaïque* avait une mémoire, il y avait une référence qui permettait d'orienter et d'encadrer le processus.

Cette dimension de la mémoire doit aussi être considérée dans ce qu'elle apporte à l'heuristique. La trace est agissante et elle a été prise en compte dans la construction de *Mosaïque*. Ainsi, le spectateur avance dans les différents tableaux avec des indices qui le rappellent à des traces, à des pieds en rythme à des cadences plus lentes. Il est appelé peu à peu à pénétrer de plus en plus loin dans l'intimité de l'artiste en présence. La mémoire est construite dans le respect d'une évolutivité qui, comme on l'a vu, se donne à travers divers indices de même que dans le déroulement global de l'œuvre. On observe donc des couches successives de l'intimité de l'artiste au fur et à mesure des tableaux. En cela l'œuvre *Mosaïque* est un processus dynamique franchement heuristique, dans lequel se déploie une *trace agissante* qui conduit le spectateur à se laisser surprendre tout au long. L'*  uvre* est visible même s'il est invisible car le spectateur est amené à vivre une expérience qui r  anime les protocoles d'accès au *corps sensible*. Dans l'invisible, tout au long de l'actualisation de *Mosaïque*, le spectateur fait une expérience probablement non consciente *du sensible*    travers ma présence.    travers la lecture de l'œuvre, on peut néanmoins observer une progression de l'expérience *sensible* jusqu'à sa dimension paroxystique, et l'ensemble de cette expérience aura peut-être généré une trace dans la mémoire du spectateur par le biais de ce qu'il aura perçu.

Je comprends qu'il y a un rapport au temps qui a changé pour moi durant tout ce processus d'*  uvre*. Cette expérience qui est donnée au spectateur en témoigne, c'est que

le lieu du déploiement, lorsqu'il se joue dans les lois du mouvement et qu'il s'opère notamment en fonction d'une évolutivité, permet à la mémoire de se créer à travers une perception réinvestie par la répétition renouvelée. Le *temps du déploiement* est donc aussi le lieu de l'éducabilité de la perception. Ce qui me reconduit à une découverte importante de cette thèse, c'est que dans l'*œuvrement* d'une création il y nécessairement un apprentissage.

5.4.4 La trace archive

La vidéo tournée par Martin Pelletier le 16 août 2006 constitue l'archive principale de l'œuvre *Mosaïque*. À partir de cette captation, un dvd a été réalisé, et celui-ci témoignera de l'œuvre actualisée. Ce document marque le passage de la fin de l'*œuvrement* qui est, en quelque sorte, le début de l'œuvre elle-même. Il s'agit de sa reconnaissance en tant qu'œuvre, mais le fait qu'elle ait été présentée devant public en témoigne également. Avant cela, il était question de l'*œuvrement* qui amène à l'œuvre, mais à partir du moment de l'actualisation, l'œuvre *Mosaïque* est bel et bien advenue.

DEUXIÈME PARTIE

CADRE MÉTHODOLOGIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIQUE

CHAPITRE VI

POSTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE ET DEVIS MÉTHODOLOGIQUE

6.1 POSTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE

*Ce n'est pas parce que je cherche que je trouve,
pourtant chercher,
c'est déjà une disposition à la découverte.
(France Pepin, mars 2006)*

Cette recherche, comme toute recherche scientifique se respectant, requiert une cohérence épistémologique. Ce qui suit servira donc à approfondir la clarification de ma posture épistémologique, déjà esquissée dans la pertinence scientifique.

Ce matériau ainsi organisé, je tenterai d'en saisir le sens sur le plan du contenu objectif et subjectif, en lien avec ma question de recherche : *Retrouve t-on dans l'œuvre Mosaïque des traces de l'œuvrement?* Autrement dit : *Retrouve t-on dans la trace Mosaïque le processus vivant d'émergence créatrice?* Afin de répondre à ma question de recherche, je serai amenée à dévoiler la trace vivante, la *transcription*. C'est-à-dire que dans le parcours de

la recherche, avec l'analyse herméneutique de l'œuvre *Mosaïque*, il y a l'apparition d'une dimension toujours vivante de la trace qui se joue dans l'interprétation de la donnée.

Dans ce contexte de recherche, il convient de préciser le cadre méthodologique qui sied le mieux aux enjeux de l'analyse de mon matériau de recherche, qui sont au nombre de trois : la *subjectivité corporelle et sensible*; le processus de création – l'*œuvrement*; la trace – l'œuvre *Mosaïque*, et la *transcription*, c'est-à-dire une trace revivifiée.

Cette analyse, comme nous le verrons, s'appuiera sur une source d'information : une analyse phénoménologique et une analyse herméneutique de l'œuvre *Mosaïque* actualisée, ciblée sur la *transcription*.

Je tenterai d'articuler de manière cohérente ces deux temps d'analyse, afin de conserver la logique de découverte. Cette procédure permet de rester fidèle à la démarche heuristique. Ma démarche scientifique a progressé selon 3 modes ; sur la base d'une conceptualisation de l'écriture, sur la base de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, et sur la base de l'analyse de la vidéo.

Le devis de cette recherche doit être entendu comme un ensemble de choix méthodologiques qui trace les contours de ma posture, de ma pratique et de l'outillage qui seront mis à contribution du processus expérientiel (Craig, 1988) de la question de recherche. Je présenterai donc, dans ce qui suit, ce qui constitue ma propre posture pour cette recherche :

- La démarche heuristique
- Une insertion au paradigme d'une démarche compréhensive et interprétative
- Le choix d'une méthodologie générale à caractère phénoménologique
- Le prolongement d'une dimension herméneutique à la méthode heuristique

6.1.1 Discussion autour de ma posture épistémologique

Ma recherche se situe dans le paradigme qui se définit sous le vocable *postpositiviste*. Cette conception théorique permet d'envisager plusieurs réalités. Développé dans les sciences humaines, ce paradigme englobe une diversité de recherches en réaction aux limites du modèle de conception théorique visant l'émergence d'une vérité unique qui le précède, le paradigme positiviste (Green & Stinson, 1999). L'heuristique est ainsi, comme plusieurs recherches en sciences humaines, englobée par le paradigme *postpositiviste*. Le type de conception théorique que ce dernier permet est plus souple que pour le paradigme positiviste en ce qui a trait à la valeur expérientielle, le vécu de personnes vivantes et changeantes dans la recherche. Comme le soulèvent Green et Stinson (1999, p. 91), nous avons généralement été éduqués par des méthodes de recherche basées sur une l'idée que le monde peut être compris par des lois qui définissent un mode opératoire considéré comme prédictible. En résumé, pour les positivistes, la réalité est considérée comme une grande vérité, tandis que pour les postpositivistes, la réalité se construit en fonction d'une position dans le monde, par la façon de voir la réalité et, dans ces conditions, la vérité est relative au référentiel utilisé (Green & Stinson, 1999, pp. 92-93). En outre, les approches sous ce paradigme reconnaissent la nécessité de se positionner face à l'idée que la réalité est construite socialement. Ainsi, dans une démarche méthodologique heuristique, il est à souligner que le paradigme *postpositiviste* relève d'un mode de conception théorique qui institue la prise en compte d'un phénomène singulier et subjectif, dans mon cas un processus de recherche-crédation en art, où il n'est pas question d'une vérité pour tous mais bien d'une construction propre à la recherche elle-même. On retrouvera, par conséquent, une théorie orientée davantage autour d'une cohérence d'énoncés, plutôt que sur la correspondance à une réalité extérieure (Green & Stinson, 1999, p. 94).

Dans les méthodologies de recherche, on retrouve certains types de procédures constituantes qui se définissent par : la tradition, la méthode, la collecte de données et l'analyse. Cette recherche s'inscrit dans la tradition de l'approche compréhensive et interprétative (Weber, 1968, Diltley, 1947a-b, 1988, 1992), c'est-à-dire qu'une importance est mise sur la description et la compréhension du processus de création dans une

construction. Ma méthode de recherche est l'heuristique, qui tend à mettre en valeur une recherche passionnée, basée sur la découverte par la mise en valeur de l'individualité, de la confiance, de l'intuition, de la liberté et de la créativité (Craig, 1988, p. 1, ch. 2). Ma collecte de données est à caractère autoethnographique, elle a été faite par la tenue d'un cahier de travail¹⁸² qui relate l'activité du «terrain», et surtout, elle a consisté à faire une vidéo témoin lors de l'actualisation de l'œuvre. J'ajoute que mon analyse s'inspire des étapes¹⁸³ de la méthode d'analyse par théorisation ancrée, identifiées par Pierre Paillé (1994, pp. 147-181).

L'approche heuristique, telle que conçue par Craig (1988), m'interpelle particulièrement dans sa notion de processus. À cet effet, un lien cohérent et organique est à observer en rapport à l'objet de ma recherche qui s'intéresse justement à saisir le processus de création de *Mosaïque*. Cependant, pour bien identifier ma démarche de recherche, les processus expérientiels d'*exploration* et de *compréhension* du modèle proposé par cet auteur ont nécessité une révision. Une première précision concerne le fait que durant l'*exploration*, ma collecte de données est à caractère *autoethnographique*, c'est-à-dire que les informations générées par mon vécu expérientiel sont recueillies tout au long des différentes étapes de l'*œuvrement*. Une deuxième précision se fait relativement au processus expérientiel de compréhension. Chez Craig (1988), on ne comprend pas clairement ni le moment où l'on procède à l'analyse des données recueillies, ni de quelle façon il s'y prend. Je dois avouer que pour ma part, j'ai vécu une longue confusion à comprendre la distinction entre une méthodologie générale et une méthodologie d'analyse. Cette dernière intervient donc à la fin de la recherche et nécessite la construction d'un cadre d'analyse : *comment s'y prendre pour analyser les données*. D'emblée, j'avais pour ma part envisagé l'heuristique dans son sens large. C'est-à-dire une posture de recherche qui pour moi s'est révélée : de nature expérientielle, mettant en jeu la dimension de subjectivité ayant évolué vers le statut de *subjectivité corporelle*, de nature impliquante, se déployant dans la particularité de la découverte, dans une disponibilité à l'écoute, et enfin, étant animée par les valeurs

¹⁸² Je dois toutefois préciser que les notes des cahiers de travail ont été utilisées pour permettre de préciser l'expérience de l'*œuvrement* tout au long de l'écriture de la thèse, mais que ces notes n'auront pas été analysées en tant que telles, seule la vidéo captée le 16 août 2006 a été l'objet de l'analyse du prochain chapitre.

¹⁸³ Codification, catégorisation, mise en relation, intégration, modélisation, théorisation.

d'intuition, de liberté, de confiance et d'invention. Ainsi, avec pour objectif de rendre l'étape de compréhension plus limpide, je me suis référée aux étapes proposées par Paillé (1994, p. 153) dans la logique de la méthode par théorisation ancrée. J'apporte ces précisions pour que des actions définies puissent mieux détailler les conduites de l'approche heuristique et enrichir les processus expérientiels proposés par Craig (1988).

6.1.2 Structuration méthodologique

Comme on a pu le comprendre, cette recherche est structurée en référence aux processus expérientiels de l'approche heuristique en 4 étapes établies par Craig (1988) : *la question, l'exploration, la compréhension et la communication*. L'heuristique comporte un caractère phénoménologique cadrant bien avec certains aspects mis en valeur dans ma recherche, notamment la subjectivité de l'expérience en relation avec les axes théoriques choisis. Gosselin (2002, p. 13) va dans le même sens lorsqu'il écrit :

L'heuristique est ici comprise comme une forme de recherche à caractère phénoménologique (Paillé in Mucchielli, 1996, p. 195) ; dans ce type de démarche, la subjectivité du chercheur est mise à profit; essentiellement, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1988) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchée.

Ce caractère phénoménologique est repérable dans cette recherche par la façon dont je m'intéresse à mon vécu expérientiel dans les deux temps de la création : le *temps d'engendrement* et le *temps de convergence*. C'est-à-dire que ce qui a été vécu dans l'*œuvrement* a impliqué un premier temps de création. Celui-ci a constitué une sorte de *lieu-terreau* ayant permis à la fois d'*aller vers* et de *laisser venir* les émergences, tout en ayant permis de développer une compréhension de la subjectivité dans sa dimension corporelle à partir des deux types de médiation corporelle. Je constate que ma pensée a cheminé sous l'influence de la connaissance incarnée à travers les deux expériences et que la deuxième médiation corporelle m'a permis de mieux comprendre la première, en les différenciant l'une

l'autre. Il s'agit donc d'une compréhension qui naît d'une *connaissance par contraste* Bois (2007, p. 279).

Le deuxième temps de la création, celui de la mise en forme, se développe dans une toute autre dynamique. Il est moins question d'un ensemencement des modalités du faire et beaucoup plus question de la récolte et la gestion de celles-ci. Il s'agit donc d'un temps d'intégration de la connaissance acquise lors des derniers choix de mise en forme de l'œuvre qui implique l'amalgame interdisciplinaire – la *reterritorialisation* de ma pratique. D'une part, l'inscription phénoménologique découle de l'étude de l'expérience humaine faite en tant que *sujet-auteur-chercheuse-créatrice* : l'observation de mon vécu expérientiel dans l'*œuvrement* avec le souci de cultiver ma *subjectivité corporelle*. D'autre part, le fait de saisir la valeur de cette expérience en tant que modalité d'approche de l'*œuvrement* me place dans une démarche compréhensive de sens (Dilthey, 1947a-b, 1988, 1992). En effet, comme le défend le sociologue J.-P. Kaufmann (1995, p. 23) on peut, dans la recherche, prendre en compte de la réalité vivante des individus :

La démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs de l'individu.

Il y a un dédoublement du vécu expérientiel dans une telle recherche. En effet, d'une part, parce que je vis une expérience singulière d'*œuvrement*, et d'autre part, parce que j'articule cette expérience dans le processus de la recherche. Cela apporte selon mon expérience, une *réimprégnation* qui a pour effet de dynamiser ma pensée et mon *agir* vers une évolution. En outre, le passage par l'écriture entraîne le phénomène d'une construction. À cet effet, Richardson (2000, p. 924) écrit : «Writing as a method of inquiry, then provides a research practice through which we can investigate how we construct the world.» L'expérience se transforme dans la transcription où l'écriture constitue une façon de comprendre, mais aussi une sorte de création en tant qu'elle-même. Mais il m'apparaît que c'est bien parce que l'expérience est au départ vécue et qu'il y a une maturation qui s'opère ou qui s'est opérée dans le temps : la sensation est dynamisée par la compréhension qui naît de l'effort de comprendre l'expérience. Pour Bois (2006), ce phénomène engendre un aspect

de nouveauté qui est création surtout lorsque la démarche est investie de manière à développer une compréhension à partir de l'expérience immédiate. L'expérience est dans la mouvance des choses, se poser pour comprendre cette expérience est une valeur ajoutée à l'expérience, parce que non seulement elle a été vécue, mais elle a été réinvestie par la compréhension qui dans la répétition relance et approfondit l'expérience en question.

Dans le paradigme postpositiviste dans lequel s'inscrit l'approche heuristique, la procédure méthodologique est perçue comme étant soumise à un processus de création : «[...] many reaserchers who do this kind of work experience it as a kind of art making» (Green & Stinson, 1999, p. 94).

L'approche heuristique m'est apparue appropriée au développement de ma recherche, dont l'objectif central est de saisir le processus d'*œuvrement* par la découverte de ses traces issues de l'influence du laboratoire de mouvement.

Entre les dictionnaires Étymologique et Petit de Larousse, trois racines venant du grec sont associées à la notion d'heuristique : *heuriskein* et *heurikos* qui signifient trouver; et l'adjectif *heuriticus* qui veut dire : inventif. Dans la plupart des définitions, on retrouve une focalisation sur la notion de découverte.

Selon son exploration, Craig (1988, p. 15) a formulé la définition suivante :

...une approche qui encourage l'individu à découvrir (1) seul (2) à l'aide d'étapes émergentes de procédure et de signification (3) et avec des méthodes qui semblent favoriser une solution et (4) inciter l'individu à poursuivre de lui-même la recherche (5).¹⁸⁴

¹⁸⁴ Chez Craig (Craig, 1988, pp. 15-17), ces références sont issues de différentes sources :

- **Oxford English Dictionary** définit l'heuristique comme ce qui sert à découvrir; se dit d'un système d'éducation dans lequel l'élève est amené à découvrir les choses par lui-même.

- **Britannica** décrit l'heuristique en tant qu'une procédure de résolution de problèmes basée sur 3 étapes : 1- conceptualiser ce que l'on s'attend à découvrir ; 2- à partir de cette conceptualisation faire la recherche des faits, dans leur sélection et dans l'attribution de signification à ces faits ; 3- revisiter et ajuster le concept sur la base de l'évolution de la découverte et de l'interprétation des faits. Un accent est mis sur la dimension évolutive de l'approche heuristique et la reconnaissance des étapes émergentes de procédures et de sens qui découlent d'une participation directe du chercheur au processus de recherche.

Dans sa recherche de définition de l'heuristique, la découverte la plus intéressante de cet auteur est celle du mot «eurêka» par lequel Archimède s'est exprimé face à : «L'inconnu, l'imprévisible ainsi que le sentiment de surprise et de passion qui faisaient partie intégrante de la découverte...» (Craig, 1988, p. 15). Ainsi, en plus de l'importance accordée à la notion de solitude dans laquelle se réalise la recherche, Craig (1988) met, dans son modèle de l'heuristique, une importance particulière sur le processus ou l'expérience de la découverte (Craig, 1988, p. 16). Pour finir, selon le point de vue du Webster's Third International Dictionary, on retrouve l'idée que l'articulation théorique de la recherche repose plus sur la validation d'un ensemble cohérent dans son argumentation plutôt que sur l'émergence d'une grande vérité, ce qui «supposait une centration sur l'utilisation de procédures plausibles» Craig (1988, p. 17). Il est à constater que cet aspect reporte au cœur du paradigme *postpositiviste* déjà évoqué en début de chapitre.

En résumé, la cohérence dépend de l'unité, de la consistance et de la logique intérieure de ce qui est articulé. Ce qui implique que : «The postpositivist theorist is seeking coherence of a statement more than correspondance to an external reality» (Green & Stinson 1999).

- Pour le **Webster Third International Dictionary**, la démarche heuristique est particulièrement valable pour stimuler ou mener une recherche empirique mais comme étant non éprouvée ou incapable de fournir des preuves[...] cette procédure décrit les arguments, les méthodes ou concepts qui présument ou énoncent ce qui reste à prouver[...]

6.2 LA MÉTHODE HEURISTIQUE DE CRAIG

Ma méthodologie de recherche est construite en référence aux processus expérientiels de la méthode heuristique proposés par Peter Erik Craig, sur la base d'un document principal : la traduction par A. Haramain (1988) – *La méthode heuristique : Une approche passionnée de la recherche en science humaine* et plus particulièrement, du chapitre méthodologique (ch. II) de la thèse de Peter Erik Craig (1978) – *The heart of the teacher a heuristic study of the inner World of teaching*.

L'approche heuristique place le chercheur au centre de la recherche, ce qui relève d'un positionnement subjectif. À ce sujet, Craig (1988) souligne que dans ce positionnement une valeur est donnée à certaines notions : l'individualité, le temps présent, ainsi que la notion d'engagement personnel, passionné et profond. Pour ma part, l'influence de ces caractéristiques est incontestable dans la façon dont je me suis investie dans ma recherche-crédation. Notamment, l'individualité, qui de mon côté, je le rappelle, est associée à la dimension de *subjectivité corporelle*, se révèle à travers des données de cahier de travail à caractère *autoethnographique* puisées à même l'expérience vécue dans le processus de création¹⁸⁵.

À l'instar de Craig (1988, p. 2), mon cheminement s'inscrit dans une démarche heuristique où l'accent est mis sur le processus interne et sur l'individu comme instrument principal de description et de compréhension de l'expérience. De plus, la notion d'engagement personnel fait apparaître une dimension que je qualifierais pour ma part d'éthique, parce que je décèle que c'est tout un système de valeurs qui se développe dans la qualité des actions qui sont posées. Le choix de mener l'écriture de la thèse à la première personne met en relief la qualité de mon engagement dans la recherche-crédation. Chez Karen Barbour (2002), on retrouve la reconnaissance d'un phénomène similaire, mais qui du côté de

¹⁸⁵ Les données sont de l'ordre de : Qu'est-ce qui est là? Quelles sont mes intentions? Qu'est-ce que je fais? Quelles sont les sensations, les états qui émergent dans le laboratoire? Qu'est-ce qui se passe? Comment se fait la rencontre entre les trois laboratoires?

cette chercheuse est considéré en fonction d'une dimension politique : «Through narrative writing, I can explore and share how the 'personal' is the political». De mon côté, le personnel révèle l'éthique d'une réflexion déployée autour de l'expérience de l'*œuvrement* et qui renvoie à une éthique de travail, une manière de faire authentique et rigoureusement détaillée.

6.2.1 Les processus expérientiels de Craig

Définir les différentes étapes méthodologiques : la question, l'exploration, la compréhension et la communication, comme étant des processus expérientiels m'apparaît, à ce point-ci, justifié par les différentes valeurs déjà énoncées et en particulier, par la question de la subjectivité. En effet, l'idée même d'envisager une recherche comme un processus se révèle adéquate pour rendre compte du cheminement vécu subjectivement et qui, par conséquent, se transforme avec la progression de la recherche. Et en quelque sorte, la recherche suit une évolution tout autant que moi-même. Dans les faits, le lien d'évolution est compréhensible à la lumière de la découverte faite dans mon cadre pratique, à savoir qu'un processus de création implique une dimension d'apprentissage. Il y a donc interpénétration entre l'apprentissage réalisé à travers l'*œuvrement* et la démarche de compréhension orientée à le saisir.

Les processus expérientiels du modèle de Craig (1988) ne sont pas séparés les uns des autres, non plus qu'ils ne se produisent de façon linéaire. Les trois premiers tendent à revenir de façon itérative. À cet effet, chaque nouvelle étape de compréhension déclenche, généralement, une évolution de la recherche. La notion d'*itérativité*, que l'on retrouve aussi dans l'analyse par théorisation ancrée, est un principe de récursivité où la recherche est soumise à plusieurs cycles des différentes étapes. Ainsi, les aller et retour des processus expérientiels permettent de ciseler et d'affiner la recherche. En outre, il est à souligner que cela explique l'interpénétration évolutive entre la pratique et la démarche de compréhension.

Dans ce processus de la recherche-création, j'ai éprouvé très souvent un sentiment de cohérence interne, car le cheminement a été vécu de façon fluide.    cet égard, Craig (1988, p. 26) souligne que la recherche heuristique possède «une certaine intégrité naturelle qui lui est propre». Il existe, selon lui, une généralisation au sujet des processus de base qu'on retrouve dans les différentes recherches expérientielles que lui-même a explorées. De plus, cet auteur attire l'attention sur le fait que les quatre processus sont opérationnels dans toutes sortes d'activités telles que : conduire la voiture, s'asseoir confortablement sur une chaise, se brosser les dents.    cet effet, cette citation d'Albert Einstein traduit bien la nature heuristique : «la science n'est pas autre chose que le perfectionnement de la pensée de tous les jours» (Einstein, 1973, p. 283)¹⁸⁶. Je reconnais, pour ma part, une dimension très organique dans ce processus de recherche.    travers les différents cycles de parachèvement de ma méthodologie, je me suis sentie rassurée sur les agissements adoptés dans le processus de recherche et de création. J'ajouterais que je me suis reconnue dans ce processus.    cet effet, la spécificité de certains termes, tels que l'*  uvrement* ou la *transcription*, apparus dans le processus même de recherche-création, viennent justement caractériser la nature heuristique de mon processus de recherche. Ces mots apparaissent dans l'effort porté à clarifier l'expérience de l'*agir* créateur afin de le transmettre dans un propos lisible et communicable. Par ailleurs, la qualité d'écoute par laquelle je me suis investie dans l'*  uvrement* m'apparaît incitative à la découverte. De plus, je constate que l'inventivité de *Mosaïque* se joue dans la transformation de ma subjectivité. *Ipso facto*, il y a une réciprocité entre l'évolution de la recherche-création et celle du rapport à moi-même, à travers ma *subjectivité corporelle et sensible*.

- *L'étape de la question*

Le premier processus expérientiel défini par Craig (1988, p. 20) est relatif à la question de recherche. Il a déjà été largement exposé, dans son processus d'évolution dans la partie sur la pertinence scientifique de cette thèse, en suivant l'évolution de certaines oscillations significatives au questionnement apporté par la démarche de recherche-création.

¹⁸⁶ In Craig, 1988, p. 29.

- *L'étape de l'exploration*

Le deuxième processus expérientiel défini par Craig (1988, p. 20) est celui de l'exploration de la recherche. Selon son modèle, cette étape s'accomplit dans une écoute de l'intuition. À cet effet, à plusieurs reprises j'ai reconnu la prégnance d'une dimension d'intuition dans le processus de cette recherche-crédation. Dès le départ, c'est ce qui m'a poussée à formuler mon projet de recherche autour de la question des origines et en fonction de pratiques somatiques. Il est à souligner que, dès lors, la notion d'origine marquait un intérêt pour la trace au moment de son apparition et que la participation de pratiques somatiques avait pour fonction de faire cheminer vers l'*œuvrement*. Je souhaite préciser que, pour ma part, la confiance dans l'intuition est essentielle au processus lui-même, parce que l'intuition, lorsqu'elle se donne, n'est pas nécessairement explicite, elle est un premier sentier à suivre. Elle demande de s'impliquer sans encore connaître, avec l'unique sensation qu'il y a «quelque chose», mais toutefois, avec le risque qu'il n'y ait rien. J'ai observé une réciprocité de ce type d'engagement dans le travail de création. C'est une façon d'agir que j'ai même cultivée tout au long de l'*œuvrement* par le laboratoire de mouvement. Il s'agit donc d'une question d'attitude qui se joue autant dans la recherche que dans la pratique. À ce propos, je trouve inscrit dans mon cahier de travail, le constat de cette cohérence rencontrée tout au long de l'*œuvrement* de *Mosaïque* ainsi que cet aspect particulier de la démarche heuristique : «J'ai le sentiment profond d'être en accord avec moi-même, d'être engagée de façon intègre et cohérente dans ce que j'ai entrepris et avec la certitude que c'est le chemin et qu'il faut le suivre» (mai 2005).

L'exploration consiste à se «mettre à l'œuvre». Dans le cas de la thèse-crédation, l'exploration est double : celle de la recherche sur le plan théorique et celle de la recherche sur le plan de la pratique. Au début, certaines exigences universitaires ont fait que ces deux aspects étaient parfois séparés. Cependant, pour mener à bien la recherche, les dimensions plus théoriques ont dû être réévaluées en fonction de la pratique. L'exploration de la pratique s'est faite, d'une part, à partir des expériences à médiation corporelle. En alternance avec

cette exploration, une réflexion s'est opérée à partir du contenu des témoignages écrits dans mes cahiers de travail. Cela a donné lieu à une pensée en émergence issue de la pratique qui est ensuite devenue une caractéristique de la posture de l'*œuvrement*. D'autre part, l'exploration de la pratique s'est aussi faite à travers des expériences vidéo et sonore. Notamment en fonction de jeux de temporalisation.

Sur le plan théorique, l'exploration a donné lieu à des lectures en lien avec les réflexions découlant de la pratique. À partir de cela, se sont profilés les axes théoriques qui ont le mieux permis de révéler les traces de l'*œuvrement* dans *Mosaïque*. Je rappelle qu'il s'agit des notions de *poiésis* – *œuvrement* –, de *subjectivité corporelle* et de *trace* – *transcription*. Dans ma recherche, ces trois aspects sont traversés par l'heuristique et la trace est la notion rassembleuse. Celle-ci permettra de saisir la valeur de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, en questionnant sur ce qu'il y a au bout du geste de la création. De la sorte, le geste aura été observé dans son ensemble : de sa genèse (l'essence par laquelle l'*œuvrement* est institué), jusqu'à l'édification (comment l'œuvre a été menée et actualisée face au public). L'axe traitant de l'*œuvrement* aura permis de faire la découverte du fondement de l'acte créateur dans *Mosaïque* puis, il s'est développé en tant que théorisation conceptuelle par laquelle l'*œuvrement heuristique* aura été révélé. Cette conceptualisation retrace les différents protocoles qui sous-tendent l'*agir*, en cherchant l'inscription des soucis fondateurs à même les matériaux de l'œuvre.

- *L'étape de la compréhension*

Le troisième processus expérientiel concerne l'étape de compréhension. Selon ce qui a été défini par Craig (1988, p. 37), il s'agit d'un processus de clarification, de conceptualisation et d'intégration des découvertes. J'aimerais préciser que cette étape doit être envisagée de deux façons : dans sa dimension itérative, lorsqu'elle est une étape de compréhension qui conduit à une transformation de la pratique et de la recherche et, à l'étape plus avancée de l'analyse, lorsqu'il s'agit de faire une théorisation ou un modèle. Cette spécification rend compte du fait que, pour moi, l'heuristique dépasse la dimension d'un

cadre d'analyse parce qu'elle a été une démarche de travail dès le tout début de la recherche. J'aimerais aussi signaler que ces deux façons ne sont pas entièrement séparées l'une de l'autre, d'autant plus qu'il y a eu théorisation tout au long de la démarche, ce qui a conduit singulièrement aux concepts d'*œuvrement* et de *transcription*.

Dans le processus récursif de la compréhension, comme je l'ai mentionné, pour bien cerner mes axes théoriques, j'ai eu à observer ma pratique. Ainsi, mes axes théoriques devaient pouvoir déterminer mon *œuvrement* : comment je peux saisir ce que je fais, qu'est-ce qui me donne des signes de ce que je fais et à quoi je peux reconnaître ces signes ou ces actions ? Par exemple, l'axe théorique portant aujourd'hui sur *La manifestation de la subjectivité corporelle* a subi plusieurs étapes de transformation. Ayant beaucoup gravité autour de la question du corps dans une envergure assez élargie, cet axe théorique est passé par une période où je me suis intéressée à la notion d'*embodiment* (incarnation), mais au dernier cycle, c'est en fonction de la subjectivité que la dimension corporelle demandait à être abordée. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est que j'ai catégorisé l'aspect corporel du processus de création en regard de la dimension de subjectivité, en considérant qu'il s'agissait d'un phénomène qui me permettrait de répondre à mon questionnement de recherche. Il y a donc dans le choix des axes théoriques une catégorisation implicite qui met en marche une articulation du sens donné à l'expérience.

On remarquera donc que la compréhension a été opérante à plusieurs moments de l'exploration parce que la dynamique de recherche-crédation a impliqué de se prêter à de petites analyses au fur et à mesure de la collecte de données. De cette façon, une compréhension est saisie dans ce processus et elle se trouve aussitôt réinvestie dans l'exploration. Par conséquent, le processus expérientiel de compréhension doit être envisagé en fonction de différents niveaux d'analyse, de l'exploration pratique et de la récursivité par laquelle la recherche-crédation est abordée.

Pour ce faire, il y a un examen des ressources amassées, notamment, l'expérience témoignée dans les cahiers de travail. En premier lieu, il est question de procéder à une

codification ainsi qu'à une catégorisation¹⁸⁷ de théorisations choisies pour développer des articulations théoriques à partir de l'expérience pratique. Dans les cycles où je redéfinis mon sujet de thèse et où je détermine le contenu de mes axes théoriques, il y a une dimension de compréhension qui découle des aller et retour entre les trois premiers processus expérimentiels : question, exploration et compréhension.

Dans l'analyse, mes actions sont inspirées de l'adaptation de l'*analyse par théorisation ancrée* proposée par Pierre Paillé (1994, p. 148-194). La sélection de ces actions ne m'éloigne pas de la méthode heuristique car elle se situe aussi dans le champ des recherches qualitatives, par son intérêt pour la nature des objets et, elle se situe tout comme elle dans l'esprit du paradigme *postpositiviste*. Paillé (1994, p. 149) souligne que la théorisation ancrée est davantage envisagée comme un processus plutôt qu'un résultat. C'est donc une approche qui ne vise pas de méta-théorie. Cet auteur en parle comme d'un mouvement qui va «vers» quelque chose.

Depuis le début de ma recherche, j'ai remarqué, dans ma démarche, une certaine simultanéité de la collecte et de l'analyse. Partant de cela, le geste de compréhension, comme le nomme Paillé (1994), est fondamental à la démarche de recherche. Le processus de l'analyse se déroulera donc en fonction des 4 étapes d'analyse suivantes, proposées par cet auteur :

la codification, qui consiste à étiqueter l'ensemble des éléments présents dans le corpus initial, [...] la catégorisation, où les aspects les plus importants du phénomène à l'étude commencent à être nommés, [...] la mise en relation, étape où l'analyse débute véritablement et [...] l'intégration, moment central où l'essentiel du propos doit être cerné. (Paillé, 1994, p. 153).

Les étapes d'analyse sont entraînées dans la dynamique itérative, alors que le sujet est approché par des «approximations successives» (Paillé, 1994, p. 153), dans les cycles des processus expérimentiels¹⁸⁸. Cette dynamique, par laquelle se développe une relation constante

¹⁸⁷ Codification et catégorisation : termes ayant été utilisés par Pierre Paillé -1994. L'analyse par théorisation ancrée. *Cahier de recherche sociologique*, 23, 147-181.

¹⁸⁸ À cet effet, se référer au début de la thèse, dans les pertinences personnelles et professionnelles, au sujet du parcours d'oscillation de ma question de départ contextualisant le cycle des étapes.

entre la théorie et la pratique, a pour effet de transformer le processus de création et l'évolution de la compréhension du sujet de la thèse. Pour ma part, ce mouvement d'évolution est identifiable à une spirale sphérique. La compréhension, qui est réinvestie, a



tendance à introduire une nouvelle information qui passe par un cycle d'exploration et elle se concentrera, à nouveau, dans un petit point de compréhension, le bout de la spirale sphérique. Ce rapport est défini par Craig (1988, p. 47) en termes de processus. Pour lui :

le processus heuristique a tendance à passer de la totalité aux parties puis de nouveau à la totalité, du général au particulier et du particulier au général. Il oscille entre le concret et l'abstrait, entre le sentiment et les mots, entre l'expérience et la conceptualisation.

Dans un cycle avancé des processus expérimentiels de la recherche, un défi que représente la compréhension des découvertes globales se situe dans l'intégration, la clarification et l'articulation des données pouvant donner un sens à l'exploration théorique (Craig, 1988, p. 40). Pour ce faire, il y a une mise en relation de la théorie et de la pratique : par exemple, les textes théoriques sont orientés et structurés en fonction de l'analyse de la pratique. En somme, cette étape permet de saisir l'*œuvrement* et d'articuler les notions qui se jouent dans les axes théoriques en fonction de ce qui est manifeste dans la pratique.

La catégorisation conceptualisante

Dans ce contexte de cycles de compréhension, il convient de souligner l'émergence et l'approfondissement d'une première catégorie conceptuelle ayant traversée une longue période de la recherche-crédation : l'*œuvrement*. Cette émergence n'a pas été définie par Craig dans sa recherche, cependant, elle s'est avérée une étape de compréhension dans mon parcours. Comme l'a souligné Paillé (2003, p. 147), dès ses premières analyses, le chercheur tente de saisir le sens de l'expérience. C'est ce qui, de mon côté a donné naissance à la catégorie de l'*œuvrement*. Paillé (2003, p. 147) définit la catégorie comme étant une

« production textuelle se présentant sous la forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche ». La catégorisation de l'*œuvrement*, constitue ainsi une articulation de sens de l'expérience poétique en art, en permettant de souligner une distinction particulière à l'œuvre dans *Mosaïque* : la dimension impliquée à travers la *subjectivité corporelle*.

- *L'étape de la communication*

Le quatrième et dernier processus expérientiel proposé par Craig (1988, p. 20) est l'étape de la communication. Il s'agit de l'issue du projet, de son aboutissement. Tout le processus ayant précédé cette étape est « essentiellement une expérience personnelle » (Craig, 1988, p. 41) tandis que la quatrième étape est le dernier pas accompli pour que la recherche prenne vie dans la collectivité. La métaphore de l'accouchement m'apparaît éloquente pour exprimer la fin d'une telle incubation. Dans le cas d'une thèse-crédation, il y a deux naissances parce que le projet revêt deux formes de communication : l'œuvre et l'écrit. L'œuvre *Mosaïque*, comme on le sait, a été présentée sous la forme d'une œuvre-spectacle au Théâtre de Verdure à Montréal, le 16 août 2006. La partie théorique, pour sa part et selon les exigences partielles du doctorat, aura été rendue sous forme d'écrit en août 2007.

L'étape de communication est celle d'une rencontre « réelle » avec le monde. À ce moment-là, le chercheur prend tous les risques. Il prend le risque de ses mots rendus disponibles à la connaissance générale et, de ce fait, c'est aussi le risque des positions qu'il a adoptées, de sa posture. À cet effet, ce qui est mis en jeu c'est l'angle de la recherche, l'orientation choisie. Ce lieu peut être très vulnérable parce qu'il expose, dans mon cas, la singularité de la recherche et le dévoilement d'un vécu personnel. En même temps, c'est le lieu où s'opère la transformation définitive du chercheur parce qu'il met un terme à un long cheminement de recherche et qu'une cristallisation s'opère à ce moment-là, dans les mots dits. Il s'agit finalement du résultat d'un engagement de ce qui a été manifeste dans sa *subjectivité corporelle*, dans ses gestes, dans sa pensée. Finalement, chacun des pas inscrit quelque chose de l'engagement dans la recherche-crédation. La communication constitue donc un pas à la rencontre des autres et représente l'intégration en profondeur de l'incubation.

Chez Craig (1988, p. 41), la résolution des efforts de compréhension s'exprime de cette façon :

Ce processus est un véritable acte d'engagement pour le chercheur, un acte inspiré par le désir intérieur de faire valoir la signification de ses expériences et découvertes. Il s'agit de la projection dans le domaine public de la quête personnelle de connaissance et de compréhension d'un individu.

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES

CHAPITRE VII

7.1 ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES

Dès le début de cette thèse, au niveau de la pertinence scientifique, j'ai souligné l'importance des enjeux épistémologiques qui se sont dévoilés tout au long de mon itinéraire de chercheur. J'ai fait le choix de construire les dimensions théorique et pratique en partant de mon activité de recherche sur le terrain de l'écriture et de la création, en me prenant moi-même comme sujet de recherche. Je prendrai soin de conserver une mise à distance sur le plan méthodologique au moment de l'analyse proprement dite de mes données de recherche. Je maintiendrai, toutefois, ma recherche impliquée dans le double sens de l'implication dans l'action de ma recherche (dans l'analyse) et de l'implication de moi-même (posture heuristique).

En effet, toute la phase de la sélection du recueil de données et de l'analyse a été influencée par l'expertise qui découle de ma propre expérience subjective et objective (j'analyse une œuvre dont je suis l'auteure). Ma création est née de tout mon itinéraire de créatrice et de chercheur. Je respecte donc les principes qui président à la recherche heuristique :

la recherche heuristique part du principe que nous ne pouvons vraiment connaître un phénomène qu'à partir de nos propres catégories d'analyse, lesquelles dérivent de notre expérience personnelle de la réalité. Cette approche exige donc du chercheur, et par conséquent de ses co-chercheurs, d'avoir une expérience intense du phénomène étudié (Paillé, 2004 b). (*in* Bois, 2007, p. 140)

7.1.1 La méthode de collecte des données

Comme je l'ai précisé précédemment, j'appuierai mon analyse sur un matériau de recueil de données : le dvd de l'œuvre *Mosaïque* actualisée¹⁸⁹. Concernant le dvd de l'œuvre *Mosaïque*, il a été principalement réalisé à partir d'une prise de vue unique captée sur le vif par le vidéaste Martin Pelletier ayant été engagé à cet effet. Toutefois, on retrouve deux modifications à cette captation. Premièrement, il y a l'ajout du mot d'ouverture par Mme Françoise Le Gris¹⁹⁰, lequel avait été capté par une autre caméra témoin fixe, c'est-à-dire sans quelqu'un pour la manier. Deuxièmement, la bande originale de la vidéo *Effluves essentiels* a été intégrée à celle de la projection sur l'écran du Théâtre de Verdure. À cet effet, le début et la fin de cette pièce reprennent la projection sur l'écran, tandis qu'il y a un fondu avec la bande originale pour la partie principale. Pour le format dvd, l'initiative du vidéaste apporte une meilleure perspective à ce tableau.

7.1.2 La méthode d'analyse des données

Je procéderai à deux temps d'analyse : l'un phénoménologique et descriptif, ciblé sur le matériau dvd et l'autre herméneutique, ciblé sur la genèse des traces de l'*œuvrement* de *Mosaïque*.

L'analyse des données ciblée sur le matériau dvd donnera donc lieu à deux efforts. Le premier sera phénoménologique : il présentera sous forme descriptive les contenus de l'actualisation du spectacle *Mosaïque* mettant en scène un appareillage médiatique, visuel et sonore, et une performance vivante de deux interprètes sur scène. Le second, quant à lui, sera

¹⁸⁹ Je rappelle que la genèse des traces de l'*œuvrement* est un matériau ayant été utilisé, pour sa part, tout au long de l'écriture de la thèse.

¹⁹⁰ Bien qu'elle figure sur le document dvd, cette courte élocution de ma directrice de recherche, n'est, bien entendu, pas analysée.

herméneutique : il dévoilera sous forme interprétative, circonscrite à la *transcripture*, l'enjeu du continu et du discontinu, du visible et de l'invisible, du mouvant et de l'immobile, de l'énigmatique et du concret tapi au cœur de l'œuvre. Je rappelle que la *transcripture* est une trace revivifiée sous l'autorité de l'interprétation herméneutique de l'auteur.

Ce matériau, ainsi organisé, me permettra de saisir l'essence, sur le plan du contenu en lien avec ma question de recherche ainsi que l'élaboration du modèle de l'*œuvrement*. Une fois que j'aurai procédé à ces différents temps d'analyse, je serai en mesure de construire une théorisation interprétative des données. C'est à travers un dialogue herméneutique théorisant entre ce que le matériau me montre et ce que le cadre théorique et ma sensibilité de chercheuse m'indiquent que s'élaborera une réponse à ma question de recherche, mais aussi, une catégorisation conceptualisante. Cette dernière se définit, selon Paillé (2003, p. 147), «comme une production textuelle se présentant sous la forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche».

7.2 ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ŒUVRE

MOSAÏQUE

L'analyse porte sur la captation vidéo (effectuée le 16 août 2006 au Théâtre de Verdure lors de l'actualisation de l'œuvre devant le public) reformatée en dvd¹⁹¹. Elle observe l'enchaînement des tableaux de l'œuvre tout en situant, à l'intérieur de ceux-ci, différentes séquences.

Mosaïque est une œuvre-spectacle de 50 minutes qui amalgame la vidéo, le son et la présence *live* en mouvement. La vidéo est projetée sur un écran central au fond de la scène qui en couvre presque toute la largeur et le son est diffusé en stéréo de chaque côté de la scène. L'œuvre se divise en 6 tableaux dont les trois premiers s'enchaînent sans interruption marquée. Les six tableaux se nomment : *Murmure*, *Prélude*, *La mélancolie*, *Effluves essentiels*, *Paysages diastoliques et Épilogue*. L'œuvre *Mosaïque* tend à créer une réconciliation avec le temps, entre ce qui est éphémère et ce qui dure. Dès le début, dans le tableau *Murmure*, d'une durée de 2 minutes, une pulsation est donnée par la musique et par la marche assurant une continuité. Dans le deuxième tableau *Prélude*, ce phénomène de continuité est repris par la production sonore d'un bourdon, par des répétitions d'images vidéo et par des aller et retour entre les rythmes de pieds qu'on retrouve à la fois dans les images vidéo et dans la performance *live*. Dans le troisième tableau, *La mélancolie*, la continuité est donnée par différents éléments, mais principalement par la lenteur des deux interprètes. Dans le quatrième tableau, l'eau tant sur le plan visuel que sonore apporte cette dimension de continuité, mais pas uniquement à l'intérieur de ce tableau, mais aussi en fonction de l'œuvre dans son entier. Dans le cinquième tableau, différents éléments de la présence *live* contribuent à assurer la dimension de continuité, la voix qui reprend des éléments de la bande sonore, la lenteur *sensorielle* du mouvement qui revient continuellement

¹⁹¹ Le document dvd qui accompagne cette thèse.

et le fait de la présence en tant que telle. Dans le sixième tableau, la continuité est dans l'image vidéo et sonore, la goutte qui est enregistrée justement dans une stabilité temporelle, mais aussi encore une fois dans la lenteur *sensorielle* du mouvement *live*.

- Murmure

1) Le tableau *Murmure* ouvre sur la musique qui installe une pulsation. Celle-ci est donnée par des notes de musique ponctuées apparaissant à intervalles réguliers dans une continuité temporelle. Cette atmosphère de constance est amplifiée par l'amalgame du *live* lors de l'entrée en scène de l'interprète. À cela s'ajoute l'image vidéo d'un lever de soleil en transformation. Dans cette première séquence, l'attention du spectateur est attirée sur l'interprète qui effectue sa lente traversée dans une diagonale de la scène en traînant derrière elle une chaise. L'interprète part de la droite du spectateur, du côté cour, en allant vers la gauche, côté jardin, et se dirige de l'arrière de la scène vers l'avant-centre. S'entrelaçant avec la palette de couleurs rose-orangées en mutation de la vidéo en arrière-scène, l'éclairage contribue à créer un effet de lumière crépusculaire sur l'interprète.

2) Dans la deuxième séquence, en lien avec l'évolutivité de la partition musicale, l'interprète s'immobilise dans le premier tiers de la traversée, pour jeter un regard vers l'arrière. Tout ce mouvement est lent, il est dans la continuité *sensorielle* de ce qui a déjà été installé par la marche. Une deuxième évolutivité dans la musique, entraîne la reprise de la marche déterminée inexorablement vers son but. Ce premier tableau s'achève alors que la vidéo se termine et que l'interprète installe sa chaise au bout de la traversée et qu'elle s'assoit sur celle-ci. Pendant ce temps, la musique s'achève sur des notes qui, comme pour le début du tableau, marquent une pulsation.

- Prélude

3) La troisième séquence établit le passage vers le deuxième tableau, *Prélude*. Il s'agit d'une transition dans le silence. L'interprète porte ses mains vers sa bouche en les

rassemblant, tout en se repliant sur elle-même vers l'arrière, dans un mouvement de convergence.

4) La quatrième séquence commence par une vibration sonore *live* produite par l'interprète dont les mains créent une boîte de résonance. Cette vibration sonore s'inscrit, tel un son de l'univers, dans un effet de continuité temporelle. Il est à souligner que de même que pour la lenteur, cette dimension engendre une sorte d'atemporalité. Cette production sonore *live* est maintenue dans la section qui suit. Le mouvement corporel s'inscrit dans un schème de mouvement avant/arrière en s'appliquant à tracer l'axe glissant de cette physiologie.

5) La cinquième séquence est marquée par un découpage plus dynamique que ce qui précède. En particulier en ce qui concerne l'image vidéo et le montage sonore sur lequel celle-ci est construite. L'interprète qui, dans le premier tableau était le point de mire du spectateur, semble se retrouver au second plan dans un nouveau rapport à l'image. L'image devient le récit insufflé par le son de l'interprète. Ainsi, alors que l'image vidéo entre plus vigoureusement en jeu, l'interprète tend à se faire plus discrète. La vidéo et le son entrent une dizaine de secondes après le début de la vibration sonore *live*. Dans la succession des images vidéo, on est tout d'abord frappé par l'apparition énigmatique d'un masque neutre, seul. Cette image est suivie par des séquences de pieds qui s'entrecroisent. Sur le plan sonore, une partition de guitare reprend un thème des *Folies d'Espagne* à laquelle viennent se superposer des rythmes de pieds percussifs.

6) La sixième séquence commence avec l'image du masque qui revient et que l'interprète enfle. Une sorte de métamorphose s'opère alors, dans le fondu d'une succession d'entrecroisements de pas au ralenti dont le point de mire est le mouvement dansant de la robe en filet portée par l'interprète sur la vidéo. On assiste à une double temporalité entre l'image vidéo et le son et la vibration sonore *live*. Puis on rencontre un effet de discontinuité, qui apparaît dans le montage sonore différé, à travers une première ponctuation produite par un souffle sonore qui renvoie à un son d'oiseau joyeux produit par un ocarina (instrument latino américain dont la nature sonore s'apparente à la flûte). Cette impulsion sonore agit

comme un jaillissement du temps présent. Il s'agit d'une sorte de leurre temporel où l'émission du son créé vient surprendre dans l'instant présent. Cette section se termine avec la fin de la partition des *Folies d'Espagne* à la guitare.

7) Toujours dans le tableau *Prélude*, la septième séquence ouvre par une deuxième ponctuation d'ocarina. L'image du masque réapparaît suivie par une reprise des entrecroisements où, cette fois-ci, les pas semblent être effectués sur la rive d'un lac. Ensuite, il y a une reprise des entrecroisements où l'on voit danser la robe. Ces images apparaissent dans des jeux de superpositions où des transparences de feuillage apportent des texturations. Sur le plan sonore, cette section s'organise autour d'un rythme de pieds et d'une légère transformation de la vibration sonore sur le plan *live*, et tout cela est synchrone avec un rythme joué à la guitare en différé.

8) Une huitième séquence se manifeste avec le commencement d'une nouvelle partie à la guitare. À ce moment, le rythme des pieds *live* se trouve en décalage avec la guitare. Rapidement, l'interprète sur scène cesse sa vibration sonore, tandis qu'elle maintient le rythme percussif de ses pieds. Ses bras s'étendent vers le haut avec les mouvements ondulatoires fluides et redescendent vers le bas alors que le rythme de ses pieds cesse graduellement. Le son différé de la guitare disparaît peu à peu.

9) La neuvième séquence commence par une transition au silence et au noir de la vidéo, c'est un retour à la position de départ du tableau *Prélude* sur le plan *live* – l'interprète porte ses mains vers sa bouche en les rassemblant, tout en se repliant sur elle-même vers l'arrière. Toutefois, la vibration sonore reprend avec certaines nuances de la voix tandis que le mouvement corporel s'inscrit cette fois-ci dans le schème de mouvement de latéralité, c'est-à-dire en traçant l'axe glissant gauche/droite de cette physiologie. Rapidement, l'image vidéo réapparaît dans des entrecroisements où l'interprète se retrouve dans une image globale. Elle traîne une valise derrière elle et jette des regards par-dessus son épaule. Des plans inversés de cette image s'entrecroisent. On a l'impression d'un regard jeté derrière elle, comme si c'était un regard sur elle-même qui était porté. Une pointe d'ironie perce dans le montage de ces images qui se fondent et s'enlacent, un regard se regardant, se voyant

voyager, reprendre le cheminement, rire de soi-même, savoir reconnaître même cela. Il n'y a pas de dramatisation de la chose, seulement une pointe d'ironie. Encore sur le plan du montage vidéo, on retrouve des gros plans sur les pieds qui bougent dans des pas renvoyant à une attente ludique, c'est un moment d'expressivité comique. Sur le plan sonore, on retrouve un rythme créé par une sorte de guimbarde qui amplifie la dimension ludique.

10) Une dixième séquence est amorcée par l'image du lac Hertel où l'on assiste à un envol de bernaches au ralenti. Rapidement, une musique joyeuse à l'ocarina se retrouve dédoublée, décalée et juxtaposée, dans une densification du son des bernaches et de la vibration sonore. À cela se combine, dans l'image vidéo, un mouvement d'enfants jouant ensemble au ralenti et dont l'image est travaillée dans un flou marquant leurs contours. Malgré cet amalgame complexe de temporalités, le tout apparaît à la fois «ensemble» et décalé. Sur le plan *live*, la vibration sonore intègre des sons de voix et le mouvement corporel inscrit un schème de mouvement de rotation en traçant l'axe glissant dans la physiologie de la verticalité et de la rotation. Cette séquence se termine sur le son des bernaches et sur l'image fixe d'un visage d'enfant.

11) La onzième séquence commence, sur le plan *live*, par un arrêt brusque de la vibration sonore accompagné par l'ouverture en profil des bras de l'interprète. À ce moment, on observe un rendez-vous entre l'image vidéo où, dans un fond bleu avec un vol de bernaches en transparence, une main apparaît dans le coin gauche de l'écran (point de vue du spectateur). Ainsi, deux mains s'entrecroisent, l'une qui vient de l'image à l'écran et l'autre qui est en présence *live*. L'interprète ramène ses bras vers le bas dans des ondulations fluides et lentes. Elle change la direction de sa position assise pour finalement se relever du côté opposé. Du côté jardin, le deuxième interprète, un homme, fait son entrée alors qu'il se place dans une position immobile de profil.

12) Le tableau *Prélude* se termine par la sortie de scène de la femme et l'avancée de l'homme. Ainsi sur le plan *live*, la femme se déplace de gauche à droite, de l'avant-scène à l'arrière-scène, dans un mouvement de gigue qui se fait dans la succession de deux rythmes de pieds : un premier, où les bras sont fluides et ondulant latéralement et un deuxième, où les

bras cerclent en marquant des intervalles du rythme des pieds jusqu'à sa sortie de la scène. Pendant ce temps, l'homme se déplace très lentement de jardin à cour, vers une position assez centrale bien que légèrement décalée sur la droite. Sur le plan de la vidéo, on voit le lac avec des bernaches sur l'eau et en superposition, l'image d'une bande beige qui traverse l'écran en diagonale et sur laquelle des traces de pas apparaissent. La vidéo reprend la séquence des pieds ludiques qui se termine par une image fixe d'un pied dont le bout se relève. Sur le plan sonore, le son des bernaches se juxtapose à celui de la guimbarde.

- La mélancolie

13) La treizième séquence est une transition qui passe par le noir sur le plan de la vidéo alors que le son des bernaches est maintenu. L'homme termine sa lente avancée vers le côté cour et il commence à remonter légèrement jusqu'à se placer un peu en-dessous du centre par rapport à la profondeur de la scène et toujours sur le centre côté cour. À ce moment, la femme a réintégré la scène du côté jardin. Elle remonte vers l'avant-scène, mais d'un pas plus rapide que celui de l'homme. Elle s'arrête en avant-scène, décalée, pour sa part, vers le centre côté jardin et plus avancée par rapport à lui.

14) La quatorzième séquence débute avec la musique du compositeur Arvo Pärt – *Spiegel im Spiegel*. Cette musique donne une pulsation, tout au long de la pièce, qui s'apparente à la lenteur *sensorielle*. Elle et lui sont dans une position immobile lorsque la musique commence. Ils commencent à bouger après quelques mesures de la musique. Simultanément, le fond de scène se dessine dans un fondu qui naît du noir vers l'intensité, la forme donnée est une interpénétration dissymétrique d'un motif qui rappelle à la fois le corps et les grandes ailes d'un papillon ou encore une partie de cage thoracique où l'on voit une colonne vertébrale avec des côtes. La couleur est crépusculaire. Elle et lui tournent sur eux-mêmes dans une sorte d'unisson où leur rythme respectif est respecté.

15) Des jeux de contre-tensions générées par les orientations du mouvement relient les deux interprètes. La lenteur est commune et cela a pour effet d'inscrire une singularité au sein de la continuité. Le mouvement de la femme est parfois teinté d'impulsions tandis que

celui de l'homme reste dans la même lenteur. Elle tend à aller dans la verticalité alors que lui reste stable et qu'il tourne doucement sur lui-même. Toutefois, il s'appuie sur la structure chorégraphique stable de la femme à partir de laquelle il organise son mouvement libre.

16) À un certain moment, elle recule vers l'arrière tirant avec elle un «tissu invisible» et lui crée une dissociation de ce mouvement en s'avancant dans la direction opposée à elle, vers l'avant-scène. Cette transition passe par une zone de semi-obscurité. Ensuite, tous deux dans leur position respective pénètrent une nouvelle zone de lumière.

17) L'homme amorce ensuite un déplacement vers elle. Il est dans l'ombre, elle est dans la lumière. Il est son aspiration, elle est son destin inexorable. Ils se cherchent à tâtons, l'un vers l'autre, l'un appelle l'autre, mais chacun dans une expression gestuelle propre. L'unisson se trouve encore et toujours dans la lenteur, et la lenteur est continuité.

18) Leur rencontre se fait dans un effet de semi-obscurité. Ils sont comme deux papillons de nuit. Leurs mains ne se rencontrent qu'en bout de course. La musique se termine, ils quittent la scène par le mur lointain côté jardin et l'image du fond de scène disparaît lentement.

• Effluves essentiels

19) La transition vers le quatrième tableau est un court passage au noir.

20) Le quatrième tableau, qui est une vidéo seule – *Effluves essentiels* –, commence par l'image d'un ciel de lune immense de couleur sépia orangé. Le fini de l'image ressemble à une affiche avec des aplats de couleur, en particulier parce que la lune comporte une ombre, mais on sent néanmoins que l'image est animée parce que qu'il y a une pixélisation qui «crépète». Rapidement, à l'intérieur de la lune apparaît un bras qui rame sur fond de ville. Cette image est succédée par celle de pieds dans une position fixe, un pied en avant un pied en arrière, dans un mouvement de va-et-vient où l'appui du poids passe d'un pied à l'autre, de l'avant à l'arrière. Comme pour ce qui la précède, il s'agit d'une image avec des effets de

coloration dans les sépias orangés, de la pixélisation et une certaine saturation des contrastes. Cela a pour effet de faire entrer dans une certaine forme de narration. En effet, il y a quelque chose du temps qui est raconté. Une dimension de continuité est évoquée par le mouvement répété de transfert de poids d'un pied à l'autre et, s'enchaîne à cela, une succession de passages entre la lune et la mer, dans un contexte de nuit. Toute cette section est marquée par quelque chose d'énigmatique, un bout de bras, des pieds sans visage et une alternance inquiétante de la lune et la mer la nuit. Subtilement, il y a une accélération des passages entre la lune et la mer, sans que toutefois le spectateur en ait vraiment conscience. Ce qui peut apparaître comme une longueur dans la répétition, n'est en fait qu'une fausse impression qui masque une lente métamorphose de l'image.

21) La vingt-et-unième séquence est marquée par le moment où la lune disparaît complètement derrière un nuage. À ce moment, on prend conscience que le temps s'est accéléré par rapport au début. C'est le moment qui amorce le dévoilement de la métamorphose qui jusqu'alors s'était opérée lentement. Dans ce qui suit, on retrouve la mer dans un effet sépia et à une échelle plusieurs fois magnifiée. Cet effet est intensifié par l'amplification du son de la mer. Cette séquence se termine sur une répétition de l'image du va-et-vient des pieds, mais qui cependant, est reprise plus rapidement et dont la coloration comprend des rouges terre ainsi que des contrastes plus marqués.

22) La vingt-deuxième séquence est un passage au noir de l'image sur une transition sonore de sons d'oiseaux et de vent qui chevauchent la fin de la séquence des pieds. La nouvelle couche sonore a pour effet de créer un lien de continuité avec ce qui est à venir, de même qu'elle marque la fin de ce qui a précédé.

23) La vingt-troisième séquence ouvre sur l'image d'un papillon qui s'envole et qui laisse la place à un petit torrent d'eau claire. Dans ce passage, comme dans toute cette pièce vidéo d'ailleurs, le son construit une continuité invisible. Le plus souvent par des chevauchements entre une image antérieure, en introduisant, *a priori*, le son de l'image à venir. Dans cette séquence, le son de l'eau prédomine alors que se succèdent des images de rochers immobiles et d'eau qui s'écoule.

24) La vingt-quatrième séquence débute par le gros plan d'un papillon immobile sur une tige de végétation. Cette image d'immobilité est chevauchée par celle d'un filet d'eau qui tombe d'un petit ruisseau et qui semble éclabousser le papillon. Cette mise en rapport des deux images donne une atmosphère de douceur et de fraîcheur.

25) La vingt-cinquième séquence commence par l'image floue d'une lumière décomposée dans l'eau. Abstraction insolite, qui se clarifie lentement pour laisser l'image d'un puissant torrent d'eau faire son apparition. L'observateur chemine dans une partie de la trajectoire du torrent. Ainsi, il est convié à pénétrer le cours de cette eau qui est parfois abstraite, vertigineuse ou tout simplement limpide. Cette section se termine par l'envol du papillon dans la direction opposée à l'image du début (23^{ème} séquence).

26) La vingt-sixième séquence est un passage de métamorphose. Faisant contraste aux images d'eau, on entre dans un paysage plus aride avec l'image d'un arbre au vent. Les petites boules rose pâle, d'un arbre à fleurs succèdent à cela. Elles sont balancées par le vent toujours sur fond de sécheresse. On entend les cigales et le vent. Dans ce décor et sur ce fond sonore commence l'allocution de Fabien sur le sacré. Alors qu'on l'écoute nous parler, des images de fleurs, d'insectes et d'oiseaux en plans rapprochés se succèdent. La parole propose une perspective à la fois philosophique et personnelle qui s'amalgame à un regard intimiste sur le monde. On retrouve là un lien entre le monde intérieur et le monde extérieur, cela rend une part de l'invisible qui est compris dans la qualité du regard qui a capté les images et les a rendues perceptibles à l'entendement du spectateur. L'accès à une profondeur se donne dans la rencontre entre les deux éléments : l'image et l'allocution.

27) La vingt-septième séquence est marquée par un nouveau passage de la lune. Cette fois-ci, elle n'est pas liée à l'agitation de la mer, elle diffuse une atmosphère de calme, de profondeur, de mobilité immobile, de bien-être et de sérénité. Cette image est succédée par un lever du jour à travers une végétation balayée par le vent et un toit de hutte.

28) La vingt-huitième séquence est celle d'une chute imposante qui se découvre à travers une descente progressive. Une intensité est créée par un effet de ralenti, tout d'un coup, des transparences naturelles permettent de pénétrer du regard des plans superposés de voiles d'eau. À travers le ralenti, on finit par être amené à une sensation d'emboîtement entre ce qui est vu et ce qui est perçu dans la *profondeur*. Ce moment est amplifié par ce que Fabien dit :

– le sens de la vie donne un sens aux événements, à ma vie, et ce sens quand je suis en relation avec, je me sens entier, autant dans ma pensée que dans ma relation à mon corps. Dans cette relation sacrée, j'ai une grande résonance.

Dans cette section, la parole qui est dite renvoie à un présent imprégné par la présence et à une *qualité de présence à soi*. Il y a une réciprocité entre cette parole, les images filmées, mais aussi les effets du montage. Dans une succession de chutes et de paysages montagneux, cette section se termine par des considérations sur la simplicité de la dimension du sacré qui n'empêche pas une profondeur :

– Ça veut dire quoi cette profondeur dont je parle, ça veut dire que les choses ont une résonance et cette résonance me fait rentrer dans une profondeur. Quelqu'un qui me parle quand je l'écoute dans ce lieu sacré, le mot pénètre dans moi, résonne, (silence) et à ce moment-là, je sens qu'au fin fond de cette résonance, résonne un nouvel effet que je peux redonner à l'autre. Mais c'est un effet qui pénètre profondément dans mon être.

Cette dernière partie du texte est amalgamée au fond sonore ainsi qu'à l'image correspondante d'un écoulement doux de l'eau sur la surface d'un rocher.

29) La vingt-neuvième séquence est un passage au noir de quelques secondes sur les derniers mots du texte cité ci-haut.

30) La section qui vient reprend différentes scènes de ce qui précède. C'est une sorte de récapitulation de la narration visuelle : mer, lune, les pieds qui toutefois ici viennent se rejoindre, un premier torrent, un papillon et une fleur dédoublés, des oiseaux, le son des cigales, les rideaux de chute, l'envol d'un oiseau, une transparence des ondes de l'eau et

l'écoulement sur les rochers métamorphosés par l'amalgame d'un arc-en-ciel. Toutes les images ont été reprises avec une transformation, un dédoublement un point de vue nouveau. *Effluves essentiels* se termine sur la dernière image dans un fondu au noir accompagné d'un questionnement posé en paroles par Fabien :

– Est-ce qu'on peut parler du sacré sans parler de relation vivante, de ressenti? Il y a un bon questionnement là-dedans [...], c'est comment sortir de l'idée du sacré pour entrer dans le sacré?

- Paysages diastoliques

31) La trente-et-unième séquence est une transition qui fait passer la lumière, France réintègre la scène en marchant d'un pas «normal» pour aller se placer au centre de la scène un peu plus côté cour. Elle est debout de profil, elle porte maintenant un micro au niveau de la tête dont on voit le bout près de sa bouche sur le côté gauche de son visage. Dès qu'elle est placée, il y a un passage au noir de l'éclairage de la scène.

32) La trente-deuxième séquence commence avec l'entrée de la vidéo, le noir de la scène fait apparaître France en silhouette. Le son est introduit peu de secondes après l'image et, aussitôt, il prend le premier plan. Un dialogue se joue entre l'enregistrement différé et la voix *live* de France. Son mouvement corporel est très lent. On sent la dynamique entre son corps quasi immobile et l'image à l'écran qui défile dans des plans de glissements d'une image abstraite, voire énigmatique. Dans cette partie, on a l'impression d'être convié dans l'invisible de l'imaginaire de l'interprète. Elle est là, au centre, en présence, le son de sa voix *live* et différé se manifeste dans un langage inventé, l'ensemble se joue dans l'immédiat. Encore une fois, la lenteur assure une continuité pour le spectateur. Il peut suivre la scène qui se donne, dans ce *chemin inconnu* et parfois vertigineux de l'image vidéo, parce qu'il y a une stabilité du mouvement et de la présence. Deux temporalités s'interpénètrent, mais l'interprète constitue le pilier de l'action, nous entrons dans l'image à travers elle, lorsqu'il y a une sorte de roue qui tourne, c'est dans une vitesse plus rapide que l'interprète, dans une direction, qui est la même, ou encore qui est opposée. Mais c'est toujours dans une sorte de rapport d'effets de différents emboîtements qui fait que l'image sort de l'imaginaire de

l'interprète. D'autant que les images n'appartiennent pas concrètement au réel, on est dans des sortes d'évocations de paysages, mais la réalité de l'image reste énigmatique, insolite, les images surprennent l'imaginaire.

33) La trente-troisième séquence commence par un premier passage au noir de l'image vidéo. France ramène ses bras devant elle et cette section se développe tout d'abord dans une relation étroite entre la gestuelle de ses bras et l'émission de sa voix. Une expressivité se joue dans ce rapport établi entre les deux, où la voix s'appuie sur le geste et le geste est investi de la voix. Ce rapport intime est amplifié par la captation effectuée par le vidéaste, dans le fait qu'il a *zoomé* sur l'interprète, ce qui renvoie au ressenti du spectateur. Le son différé sert de trame de fond et le défilement de l'image vidéo est au deuxième plan de la présence de l'interprète. Malgré les décalages apparents, malgré le caractère insolite de l'amalgame, il y a une grande cohérence qui s'organise. Nous entrons dans une atmosphère un peu ludique, mais tout de même pleine de douceur, d'humanité. Il y a une simplicité qui se donne au-delà de tout : une rencontre humaine, vivante, qui est mise en valeur dans l'appareillage médiatique.

34) La trente-quatrième séquence est initiée par une coupure brusque de tous les éléments, le mouvement et la voix *live*, la vidéo et le son différés. À partir de là, France se déplace un peu plus sur la scène. Sur le plan sonore différé, l'atmosphère qui est donnée situe une dimension très spatiale, comme si on entrait dans le grand espace du ciel.

35) La trente-cinquième séquence est plus dynamique sur tous les plans. Il y a un très court passage au noir et des pans d'images pénètrent l'écran de gauche à droite, de l'extérieur vers le milieu, comme des pages de livres qui se superposent. La coloration de l'image joue dans des tons de bleu et de bleu-rouge profond et elle est très contrastée. Une lente spirale de l'image se fragmente à un certain moment et c'est comme si, dans son geste, l'interprète avait ramassé les petits morceaux cubiques de l'image qui se transforme et qui devient un cadran rythmé qui tourne sur un fond sonore très articulé comme une horloge du temps.

36) La trente-sixième séquence est un passage au noir, au silence et à l'immobilité. Le son et l'image différés de la vidéo reprennent, l'image vidéo est immobile, ainsi que l'est momentanément la posture de France. France se remet en mouvement sur le fond de l'image vidéo encore immobile. Après quelques déplacements France reprend une immobilité alors que l'image se remet à tourner lentement. Cette section reprend différents types de relation entre le *live* et le différé et l'atmosphère sonore renvoie à un très grand espace encore une fois qui renvoie à l'interstellaire, l'énigmatique.

37) La trente-septième séquence commence au moment où France se met accroupie de profil, les mains devant elle et, où elle commence à chanter. Elle prend une forme dans ses mains qui renvoie aux cubes grossissant dans l'image. Encore une fois, on assiste à un amalgame temporel où la relation de présence de l'interprète et la dimension de l'envergure du cosmos dans l'image et le son différés se défont. Le rapport se joue à la fois dans le très intime – de la voix, du déplacement lent et posé en toute simplicité – et l'image de grands espaces qui se déploient à l'arrière, dans des configurations inattendues, énigmatiques. On observe une continuité de la coloration bleue. Étrangement s'organisent des coïncidences de temps dans l'association entre les gestes de l'interprète et les grandes surfaces qui se déplacent à l'écran. Tout participe à l'événement de la globalité qui se donne entre le médiatique et la mise en présence de l'interprète.

38) La trente-huitième séquence commence au moment où France s'immobilise face au public. Devant elle, ses mains sont l'une par-dessus l'autre. Pendant ce temps, une même image vidéo dédoublée glisse lentement dans deux vitesses différentes l'une vers l'autre. L'une part du coin gauche en haut et l'autre du même côté, mais en bas de l'écran. Ce sont deux images d'une même spirale qui s'entrecroisent et s'entrelacent lentement jusqu'à remplir l'écran. On a l'impression d'être dans un long atterrissage. Une des images s'expose à travers un voile qui progressivement s'éclaircit. Une fois globalisée à la surface de l'écran, l'image se remet à rétrécir lentement, dans une séquence unique. La voix différée s'entremêle maintenant à la voix *live* de France qui chante.

39) La trente-neuvième séquence commence au moment où France se met à chuchoter *live* alors que le chant en différé se continue. Pendant ce temps, on assiste à un retour des plans de glissement du début du tableau, mais qui, cette fois-ci, apparaissent dans une coloration bleutée. Le rapport étroit entre le geste et la voix est réitéré sur le plan *live*. Dimension intime rendue visible, un rythme intérieur est donné, il livre une expression de confiance. Une petite cloche tibétaine sonne la fin du son différé et très lentement les plans de glissement s'immobilisent en s'enlaçant. Le geste de France dont le haut du corps est de profil s'immobilise à son tour. Ces emboîtements permettent de voir chacun des éléments, mais en même temps, ils créent un mouvement amalgamé.

• Épilogue

40) La quarantième séquence correspond au début du dernier tableau *Épilogue*, alors que France amorce une parole *live*. Pendant toute cette séquence elle reste dans une position face au public, les jambes légèrement écartées. Elle effectue des déplacements latéraux en glissant d'un côté à l'autre et en transférant son poids d'une jambe à une autre :

– J'écoute ma transversalité, je suis obligée d'attendre.

Elle s'immobilise.

– Et tout d'un coup le mouvement se libère, ou plutôt le mouvement me libère et ça devient un plaisir.

À ce moment, la vidéo entre, c'est l'image d'une goutte qui tombe, elle est dédoublée par une même image, mais à une temporalité plus lente.

– C'est un plaisir que je partage avec vous ce soir, dans cet immédiat du 16 août 2006, au Théâtre de Verdure.

À ce moment, une troisième temporalité de la goutte entre, beaucoup plus lente que les deux autres. On assiste alors à la danse de la goutte, son mouvement autrement invisible est rendu visible par le truchement du ralenti. Cette temporalité excessivement lente revient

dans une rythmicité de 15 secondes. Elle apparaît pendant 15 secondes, puis elle disparaît 15 secondes.

– Tout d’un coup, mon cœur s’avance et s’étend, poussière d’étoile, jeu de printemps, une source m’inspire, et je suis fière de ce moment.

France effectue un mouvement des bras vers l’avant en même temps qu’elle se penche vers l’avant. Elle s’immobilise.

– Encore une fois, j’écoute.

France se remet en mouvement en se verticalisant.

– Et le mouvement, cette fois-ci, me verticalise, et vous vous verticalisez peut-être avec moi, je ne sais pas. Voilà peut-être ce que j’apprends dans l’ici et maintenant.

France passe par des moments d’immobilité et de mobilité. Le son de l’eau qui coule, qui a été présent tout au long de cette séquence, se fait plus clair, un dernier cycle de 15 secondes de la goutte lente se termine et la vidéo se fond au noir, de même que le son s’éteint. L’éclairage passe au noir. Fin.

7.3 ANALYSE HERMÉNEUTIQUE DES TRACES VIVANTES DE L'ŒUVREMENT DANS *MOSAÏQUE*

7.3.1 L'œuvrement traverse la conceptualisation

Le retour réflexif sur l'écriture de ma thèse me permet de dégager deux grandes instances : l'élaboration du modèle de l'œuvrement et celui de la *transcription*. Comment ai-je procédé pour peu à peu approcher la notion d'œuvrement?

Au départ, l'émergence du terme *œuvrement* m'a été inspiré sous une forme d'intuition. Mais une intuition ne se donne pas par hasard, il y a toujours, semble-t-il, un implicite ancré, peut-être même, une insatisfaction, ou une *incomplétude* du terme auquel il apporte un prolongement, dans ce cas-ci la *poiésis*. J'ai donc procédé à une mise en contraste entre l'œuvrement et la *poiésis*, une procédure qui m'a renvoyée à une série de prises de conscience successives.

Ces prises de conscience m'ont permis d'affiner l'œuvrement au point de dépasser ma propre espérance de découverte. Ce qui était au début un effet de style se transformait progressivement en l'esquisse d'un nouveau modèle. Cette dynamique créatrice, en l'examinant avec le recul d'aujourd'hui, n'aurait pas été rendue possible sans mon choix délibéré de me tenir au plus près de la démarche heuristique. Finalement, c'est en collant à ma propre expérience de chercheuse au contact de la création de l'œuvre *Mosaïque*, que je déployais mon premier constat : l'œuvrement est une expérience, ou pour le moins, ne se donne qu'au contact de l'expérience créatrice. Mais de quelle expérience s'agissait-il? Une expérience objective, pragmatique, empirique, ou bien, une expérience qui fait appel à la *subjectivité corporelle* au contact d'une tâche, d'une action. Je dirais qu'il s'agit d'une expérience subjective qui s'objective dans l'acte de création. Ce premier niveau de constat m'a amenée à reconsidérer la posture du chercheur impliqué.

Puisque constamment je faisais appel à mon expérience subjective, je prenais conscience de la place importante de la relation au corps dans mon processus de création. En abordant ainsi le corps, je prenais acte d'une nouvelle catégorie d'implication, plus sensible, productrice de connaissance immanente et émergente. Je comprenais que la dimension de l'implication signifiait être impliquée au sein de ma propre *subjectivité corporelle*.

Bien sûr, le corps ne pense pas à proprement parler, mais je constatais, au contact de mon intériorité vivante et sensible, que les informations internes délivrées par le corps nourrissaient mon propre processus réflexif de création. Une sorte de pensée préreflexive, ou plus précisément une pensée qui se donne sans avoir été pensée préalablement.

À force de côtoyer cette nature de pensée, je le découvre au détour de mon analyse, je finissais par comprendre que l'*œuvrement* est un processus dynamique de création qui fait appel à une pensée phénoménologique. C'est-à-dire une pensée qui se donne dans l'intimité et l'immédiateté d'un corps devenu foyer de sens, peut-être même, foyer d'essence. Je sais aujourd'hui qu'en approchant cette forme de pensée, je m'approche de la compréhension du fameux «j'assiste à l'éclosion de la pensée» de Merleau-Ponty. Aujourd'hui, je prends conscience, à la lumière de cette analyse, que *le sens se faisant*, le contenu dynamique de l'*œuvrement* se donnait à ma compréhension toujours sous l'autorité de l'émergence créatrice de ma pensée. J'apprenais autant de mon corps que de ma pensée émergente et créatrice.

Comme je l'ai écrit dans le champ théorique, à propos de la notion d'*œuvrement*, il y a toujours ce regard sur ce qui est *en train de se faire, création se faisant*. Il est clair qu'en analysant mon itinéraire de découvertes, je me suis trouvée dans une «dynamique de dons», de donations immédiates de sens, de significations, d'orientations, reprenant du même coup, les trois dimensions *du sensible* : sens en tant que sensation, sens en tant que signification et sens en tant qu'orientation. C'est en m'observant maintenant, que j'éprouve une certaine compassion pour le chercheur *en devenir* que j'étais et que je suis encore. En effet, j'ai l'impression de n'avoir pas mesuré à l'époque, l'utopie de ma démarche, probablement que ma vision de l'heuristique, dépassait de loin les contours définis par elle. Parce que je

l'imaginai plus grande, plus profonde, qu'elle ne l'est en réalité, j'ai pu sortir des chemins balisés de la démarche heuristique et m'approcher de la dynamique qui anime l'*œuvre*. C'est en m'appuyant sur le fond *sensible* et celui de mes saisies immédiates que se déployait ma quête de compréhension de l'*œuvre*. Je prends ainsi conscience à travers cette analyse, qu'au contact de cette expérience de création, j'ai appréhendé un mode exploratoire d'*œuvre*.

7.3.2 L'*œuvre* traverse le laboratoire de mouvement

En analysant cette fois-ci ma période laboratoire de mouvement, je constate que les valeurs de l'*œuvre* s'y retrouvent. Puisqu'il y est question d'expérience, d'implication et de corporéité. Ces trois items constituant le trépied majeur du modèle de l'*œuvre*. Ainsi donc, j'ai abordé l'entraînement du mouvement en conservant ma posture heuristique et avec la ferme intention d'apprendre de mon geste sur la base des vécus corporels et des indicateurs somatiques (perception, intention, attention, proprioception, éprouvé kinesthésique). Cette appartenance à l'*œuvre* m'apparaît plus marquée dans le *mouvement du sensible* que dans le *mouvement authentique*. En effet, le *mouvement du sensible* nous renvoie à cultiver une présence, une attention au geste, une présence à sa posture, finalement une manière d'être sur scène. Le geste ne signifie plus déplacement dans l'espace, mais occupation de l'espace, voire même habitation de l'espace : des espaces intracorporel, péricorporel et extracorporel. Je prends conscience en revisitant la nature de la présence du geste, qu'il y a constamment une volonté de continuité entre tous les différents espaces. Un geste qui touche un au-delà de soi, et tente le défi de combler les distances entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre soi et l'appareillage médiatique et entre soi et les spectateurs. Finalement, une tentative de rendre vivante la dimension interdisciplinaire, non seulement en associant les médias dans le cadre d'un spectacle, mais en les fusionnant dans une même atmosphère de présence. À l'époque, mon souci était d'élaborer une trace d'atmosphère de présence qui allait traverser la temporalité de l'*œuvre*.

De plus, j'ai l'intime souvenir, parce qu'il est inscrit dans la mémoire de ma matière, d'une tonalité intérieure qui me renvoie à une mouvance contagieuse traversant chaque partie de mon corps, selon une lenteur majestueuse. Une forme de mouvement invisible qui prend corps dans le visible.

7.3.3 L'œuvrement dans l'atelier de montage vidéo et sonore

Je me souviens de mon souci de donner de la place à l'émergence créatrice, dans le montage vidéo lui-même. J'avais saisi des prises de vues, *caméra à la sauvette*, n'étant pas avare de prises de vues, enthousiasmée par l'élan de la découverte des lieux où je me trouvais, à l'écoute du moment qui se donnait. Quelle complexité, quand je me suis retrouvée face à cette masse de matériaux, comment exercer une cohérence entre toutes ces images, entre tous ces lieux, entre tous ces moments épars. En réfléchissant sur ce moment délicat de l'œuvrement, il me revient le sentiment d'un *lâcher-prise* à tout contrôler. En faisant appel au jaillissement d'émergence créatrice dictée aussi bien par l'éprouvé corporel que par l'intuition en pensée, l'œuvrement prend naissance.

À ce moment-là, j'ai pensé qu'il me fallait conserver cette atmosphère sur scène. J'ai pensé également très clairement qu'il me fallait tenter de créer cette même atmosphère dans le montage vidéo, de façon à installer un jeu entre l'interprète et l'image, capable de renvoyer un écho dans lequel on retrouve cet espace habité, cette atmosphère de lenteur et cette tonalité de fond qui m'animait quand je ressentais la qualité de ma présence à mon geste.

Je me souviens également de mon étonnement lorsqu'au cœur de cette lenteur jaillissait une émergence créatrice gestuelle. Dans ces moments-là, elle me donnait le fort sentiment de vivre un état d'évasion, de rompre le continu pour aller explorer des fragments de gestes, des îlots de sensations, de liberté, une escapade temporelle, que seule une cascade du Brésil a su me renvoyer. J'ai pensé qu'il me fallait associer présence sur scène, faite de gestes lents, de sons continus, de déplacements, et force de la nature qu'elle soit macroscopique comme dans *Effluves essentiels*, ou microscopique comme dans *Paysages*

diastoliques. Pour conserver ce lien d'atmosphère, amplifié par le jeu de l'interprète et l'image, j'ai choisi des entrecroisements, des plans de glissements, dans une séquence lente.

De cette atmosphère de lenteur, de volume continu, j'ai laissé jaillir de mon corps des moments d'improvisation que je percevais comme de précieux instants d'évasion. On retrouvera ces rythmes d'évasion dans *Prélude*, ou dans les envolées d'oiseaux d'*Effluves essentiels*, ou dans des petits ricochets d'une eau qui coule tranquillement ou rapidement. On retrouvera aussi des moments de métamorphose, quand je sentais que mon geste me livrait des variations d'états, me donnant le sentiment de changer de peau ou de personnage. C'est justement ce que j'ai voulu représenter par les trois temps du masque dans *Prélude*.

7.3.4 L'œuvrement traverse la scène

Évasion, énigmatique, lenteur, rythme, métamorphose.

L'analyse phénoménologique de *Mosaïque* est descriptive de l'œuvre. Elle m'a permis de constituer un matériau de données conséquent sur lequel je vais construire mon analyse herméneutique, avec comme objectif de repérer les traces vivantes de l'œuvrement dans l'œuvre *Mosaïque*. Devant ce matériau très riche, j'ai procédé à une sélection des données en circonscrivant mon analyse aux traces qui relatent l'atmosphère ayant présidé à la création de l'œuvre. Une atmosphère de lenteur, de présence, de profondeur au service de l'alliance entre le continu et le discontinu, entre l'invisible et le visible, entre l'ancrage et l'évasion, entre le mouvant et l'immobile, entre l'inexorable et la transformation. Ces différentes catégories d'entrelacement, de chiasme entre des oppositions nous permettent de pénétrer dans un monde de mystère, d'*entre-deux*, suspendu entre l'énigmatique et le concret. En effet, j'ai souhaité que l'œuvre *Mosaïque* permette à des spectateurs de partager le même éprouvé que celui que j'ai moi-même rencontré dans l'expérience de mon animation intérieure. Cette mouvance lente et majestueuse très présente dans les images et notamment dans *Paysages diastoliques*, (vidéo qui met en scène des moisissures), se retrouve légèrement décalée à la performance gestuelle plus lente de l'interprète, afin de retrouver ces effets de glissements entre le vivant et le médiatique, donnant une amplification des *traces* vivantes du

continu du *discontinu*, du *mobile* et de l'*immobile*, du *visible* et de l'*invisible* et surtout de l'*énigmatique* et du *concret*.

Ainsi, pour répondre à ma question de recherche – **Retrouve t-on dans l'œuvre *Mosaïque* des traces de l'œuvrement?** – je pointerai mon analyse sur quatre catégories de trace en lien avec : le *continu* et le *discontinu*, le *mobile* et l'*immobile*, l'*énigmatique* et le *concret*, l'*invisible* et le *visible*.

7.3.5 Analyse de l'atmosphère de *Mosaïque* : quatre catégories de traces

1^{er} tableau – *Murmure*. D'abord émerge seule une note de musique, sa pulsation est lente, elle habite chaque séquence entre elles, donnant une atmosphère de profondeur, un souffle continu ; l'interprète entre en scène, se glissant dans une gestuelle lente dans cette atmosphère sonore. On perçoit un continu amplifié par le pas lent de l'interprète et par la chaise quelle traîne comme un bagage ayant traversé la temporalité. Cette section durant, l'interprète traverse en diagonale toute la scène d'un pas glissé, uniforme et dans la lenteur *sensorielle*. Le contraste entre le continu et le discontinu est donné par le lever du soleil en constante métamorphose, celui-ci exprime la force émergente du cycle de découverte. Un deuxième élément de discontinuité se produit alors que la marche s'arrête et qu'un regard est jeté vers l'arrière, comme sur quelque chose dont on s'éloigne. L'intimité de l'interprète, un état d'espoir, se donne dans le visible à travers : la capacité de regarder derrière soi sans rebrousser chemin, la détermination de son pas, le maintien de sa lenteur et la force de son orientation vers l'avant. Le fait du trimbalage de la chaise confère une dimension énigmatique à son pas, qui ouvre sur un potentiel d'interprétations. C'est donc une entrée confiante dans le projet de l'œuvre qui reflète un espoir de vie, qui exprime que la perspective offerte se situe à la fois dans chacun des pas, dans chacune des notes en présence, mais aussi dans un cheminement qui avance vers l'*en devenir*, vers une manière d'être à soi et aussi d'être au monde inédite, qui se découvre, pas à pas, dans le déploiement de l'instant qui surgit.

2^{ème} tableau – *Prélude*. En portant ses mains vers sa bouche et en se repliant sur elle-même vers l'arrière, l'interprète nous amène un peu plus vers son univers intime, invisible. Ce lien avec cette dimension est entretenu par la vibration sonore qu'elle produit qui crée une atmosphère à la fois insolite et grandiose, comme si le très petit de l'intime, recelait aussi le grand univers d'une profondeur égale, dans une continuité temporelle. Le lien est aussi maintenu par le travail en mouvement alors que l'attention est portée sur les axes sensoriels, ce qui implique un respect de la physiologie du mouvement. Bien que l'attention du spectateur soit davantage portée sur la vidéo, il n'en demeure pas moins que c'est un soi entier qui est préservé; comme pour le tableau précédent, il détermine un point de vue fondé sur la *subjectivité sensible*. Dès que la vidéo et le sonore entrent, c'est comme si on était invité à pénétrer dans les pensées de l'interprète, dans sa réalité de vie, dans ses humeurs. L'apparition du masque établit un lien avec l'inconnu, le fait de le mettre constitue l'implication dans ce cheminement. Les allers et retours sont des tentatives répétées, la persévérance de continuer, de reprendre. Les regards jetés, observent, analysent, mais surtout apprennent à emmener seulement ce qui est nécessaire dans la valise. Celle-ci traîne quelque chose, mais elle implique aussi de choisir, de sélectionner les objets apportés. Les pas rythmiques, la robe qui se balance, ce sont des pas de danse, des pas enthousiastes dans une intensité joyeuse. Cette intensité est amplifiée dans les *pieds ludiques*. En effet, ceux-ci laissent transparaître un goût allègre venant de l'intériorité de l'interprète, alors qu'une attente devient l'occasion de s'égayer. À travers tout cela, il y a plusieurs moments de risque pris dans les superpositions rythmiques, la discontinuité des impulsions sonores, gestuelles ou visuelles, mais l'amalgame fait en sorte que le tout se révèle cohérent malgré sa dimension énigmatique. Dans ce tableau, on est sans cesse engagé dans le présent et les transformations à partir de cette temporalité sont multiples. Le fini de la vidéo, ses textures, sa coloration dense, ses effets de profondeur, parle de nuances à intensité forte, d'une richesse de formes et de la profondeur de l'intimité dévoilée. Cela exprime aussi la cohabitation possible d'une multitude de temporalités qui s'organisent dans une continuité donnée par la présence à soi. *Prélude*, c'est une pénétration profonde à travers le souffle de l'intimité. C'est un pas curieux dans une intensité joyeuse à cheminer vers soi. C'est un dévoilement de soi dans des replis du quotidien : dans la relation à soi, aux autres et au monde. La transformation elle-même passe par un regard porté sur soi, et non pas en-dehors de soi, dans une atmosphère où la difficulté

n'est pas perçue de façon négative. Ainsi, le point de vue, bien qu'il ne soit pas dépourvu de profondeur, se déploie dans une belle humeur. Il y a l'ouverture sur les possibles, la découverte de l'inconnu et cela s'avère porteur d'élan créateur. C'est une démarche heuristique dans laquelle s'inscrit une poésie qui fait que des cris d'oiseaux sont harmonisés à des jeux d'enfants, à une comptine rieuse.

3^{ème} tableau – *La mélancolie* s'enchaîne directement à partir de *Prélude*, il n'y a pas de rupture franche entre les tableaux, sauf un petit moment de silence lorsque les deux interprètes sont en place. Comme pour le premier tableau, l'écran donne un plan fixe en fond de scène, toutefois, il s'agit cette fois-ci d'une image immobile créée par l'éclairage. La forme projetée reste énigmatique, elle ressemble à une colonne vertébrale ou encore à un papillon. On peut établir qu'elle renvoie à un corps central qui s'étend vers la périphérie. La coloration est crépusculaire, ce qui donne une intensité à l'énigmatique. À travers la musique et le mouvement corporel global des deux interprètes, on a accès à la pulsation *du sensible*. Les deux interprètes sont deux entités à part entière où chacun est engagé dans sa présence à soi en premier lieu. Ils sont reliés par les oppositions de leur gestuelle respective, ou encore dans un effet de la polyrythmie. Malgré la singularité de leur gestuelle, les deux interprètes s'appuient sur des effets de stabilité de l'autre, ils s'organisent l'un par rapport à l'autre. Ils s'opposent dans l'ombre et la lumière, mais en même temps cela crée un entrelacement des deux : ils ont le pouvoir de se potentialiser, en maintenant justement leur diversité. Leur rencontre est inexorable, mais elle a lieu en un temps et un lieu où chacun est là, disponible. La rencontre implique une dimension énigmatique renforcée par la pénombre, ils sont là ensemble, en silhouettes et tout apparaît possible dans cette union. La rencontre est advenue, elle est aperçue dans le visible, mais elle apporte un temps de métamorphose, encore invisible.

4^{ème} tableau – *Effluves essentiels* est une vidéo seule, c'est-à-dire son et image. Il s'agit d'une rupture avec ce qui précède parce que jusqu'à maintenant, il y avait une présence *live* sur scène. On ne retrouve pas dans cette vidéo, comme dans les autres, un souci du temps, avec l'enjeu du temps matériau comme dans *Murmure*, *Paysages diastoliques* et *Épilogue*, et il n'y a presque pas de travail de coloration et de texture sauf à quelques endroits

de la vidéo. L'image source est plus directement présentée et il en va de même pour son aspect sonore. Pour cette raison, il y a un lien plus étroit avec l'invisible de l'état vécu au moment de la captation, qui est finalement intrinsèque à l'image : le début, une longue répétition dans l'insolite de la nuit, transmet une période d'angoisse interminable. La deuxième partie, la multitude des lieux d'eau, les gros plans qui rendent une limpidité, une lumière avec des gazouillements d'oiseaux, tout tend à rendre un état de cœur qui s'ouvre. Il y a aussi les temps d'observation dans le détail des oiseaux ou des fleurs, ce qui traduit une expression du sacré, vécue intérieurement. Le sacré intime exhale dans sa dimension d'amour, la façon dont, à travers la découverte de lieux nouveaux, surgit l'expression de soi sans *a priori*, juste en réaction à ce qui est disponible, dans une liberté qui est celle toute simple, de se *laisser agir*. Ainsi, cette vidéo redonne, tant dans sa captation que dans son montage, une qualité d'être à soi, l'empreinte de l'*œuvrement heuristique* où, liberté, confiance, découverte, implication, écoute et *subjectivité corporelle* sont au rendez-vous. L'écriture vidéographique s'appuie sur les quatre catégories de trace, le *continu* et le *discontinu*, l'*invisible* et le *visible*, le *mobile* et l'*immobile*, l'*énigmatique* et le *concret*, à travers l'abstraction – la nuit, la mer, les flous, les superpositions, les temporalisations – et le concret, le réel des lieux. L'allocation contribue à rendre une sorte de réflexion éveillée sur le mouvement de la vie dans la profondeur de l'être, qui apporte un sens à sa vie. Il s'agit d'apprendre à me laisser réfléchir sur ce qui me singularise, non pas en-dehors de moi mais bien en dedans, dans l'invisible de l'état et de laisser cet état se rendre visible dans l'image, dans les dynamiques de l'image vidéo (qui comprend aussi le sonore). En fait, «entrer dans le sacré» s'est manifesté par l'écoute de soi dans l'*œuvrement*. Cela s'est traduit dans la rythmicité, dans les points de vue de l'image et du son et cela a été mis en valeur par le jeu d'apparente opposition des traces qui constitue en fait une potentialisation par ce que cela révèle : l'eau est plus dynamique lorsqu'elle est mise en contraste avec les rochers.

5^{ème} tableau – *Paysages diastoliques* effectue un nouveau passage où l'entrée sur scène de France se fait dans un pas plus *quotidien*. Jusqu'à maintenant, les entrées avaient été cadrées dans un protocole *du sensible*, dans la lenteur *sensorielle*, cette fois-ci, le rythme change. Il y a une dimension d'invention qui s'impose dans le risque de la voix et du mouvement *live*, parce qu'ils évoluent dans une relation à l'immédiat de l'action où il n'y a à

peu près rien de prédéterminé. En amalgame avec cela, l'image vidéo et la composition sonore inscrivent une dimension de l'imaginaire. Donc, d'un côté l'invention est celle d'une implication totale dans le moment présent dans une écoute de soi, et de l'autre côté, l'invention est celle de l'imagination, un univers inédit, étrange. C'est une perspective sur l'invisible en soi, mais aussi une fabulation qui part de l'invisible du monde parce que construite sur des images de moisissures. *Chemin inconnu* qui se joue dans l'intime et jusque dans une dimension du grand espace, interstellaire, du plus grand que soi. Un amalgame qui se crée entre la profondeur intérieure et une envergure infinie qui dépasse les contours de soi et qui relie à l'immensité, mais dont la racine est subjective, corporelle, dans soi. C'est l'*œuvrement* qui a œuvré dans la force de l'imaginaire.

6^{ème} tableau – *Épilogue* s'enchaîne à partir de la fin de *Paysages diastoliques*. Il s'agit cette fois-ci d'un point de vue totalement renouvelé. Tous les autres tableaux sont construits dans l'évolution de l'*œuvrement*, à travers les découvertes et la réflexion qui se transforment l'un l'autre. Mais *Épilogue*, c'est un point d'arrivée. Tout le reste aura servi à créer un précédent chez le spectateur, pour qu'il puisse assister en direct à la manifestation *du sensible*, entendre dans l'immédiat les effets de son déploiement, vivre dans l'immédiat l'écoute qu'il appelle, la qualité d'attention qu'il établit. *Épilogue*, c'est la rencontre partagée avec le lieu d'émergence créatrice qui établit la nouvelle position d'artiste par laquelle je cherche désormais à m'affirmer dans le monde.

CONCLUSION

Ce projet doctoral a pris la forme d'une thèse-création où la pratique en art a constitué le point de mire de la théorisation. Celle-ci s'est élaborée à partir de la compréhension du cheminement de l'œuvre interdisciplinaire *Mosaïque*, depuis sa génèse en 2001, jusqu'à son actualisation en 2006. La démarche artistique s'est déployée dans un amalgame entre le mouvement *live*, la projection vidéo et la diffusion sonore, étudiée à travers trois axes théoriques : *subjectivité corporelle*; *poïésis* et *  uvrement*; trace et *transcription*. Cette thèse-création a comme pertinence originale d'avoir maintenu le lien avec la *subjectivité corporelle*, même à travers l'amalgame avec le technologique.

L'*  uvrement* a été traversé par la fascination du corps en mouvement aboutissant à convoquer consciemment l'émergence créatrice. Les axes théoriques ont permis de comprendre : la manifestation de la *subjectivité corporelle* au sein d'une création artistique et son implication aux différentes étapes de l'*  uvrement* ; les caractéristiques du cheminement de création de *Mosaïque* ; la marque d'une action impliquée dans l'œuvre actualisée et le prolongement de cette trace dans le devenir de l'œuvre.

L'analyse de cette recherche m'a permis de préciser la notion d'*  uvrement* et de répondre à différents aspects de mon questionnement :    savoir si dans l'œuvre *Mosaïque* on retrouve des traces de l'*  uvrement*. J'ai affiné le modèle de l'*  uvrement* grâce    ma démarche heuristique qui a traversé tous «mes» processus de création et notamment au cours de l'analyse de théorisation décalée entre *poïésis* et *  uvrement*. Cette analyse herméneutique m'a permis finalement de définir les contours du modèle de l'*  uvrement* et d'en dégager cinq catégories en lien avec l'heuristique : la posture herméneutique, l'expérience immédiate, la *subjectivité corporelle*, l'implication et la pensée émergente créatrice.

L'analyse montre que l'*œuvrement* en tant que force vive, a donné lieu à une forme d'autocréation, c'est ce principe qui a donné naissance au modèle de l'*œuvrement* dans un contexte d'émergence particulier. Ainsi, on peut avancer qu'il n'y a pas d'*œuvrement* sans implication de l'artiste et sans accès à la *subjectivité corporéisée*. Ces deux éléments, l'implication et la *subjectivité corporéisée*, seront donc définis comme des conditions nécessaires à l'émergence de la pensée créatrice.

D'un point de vue épistémologique, je tiens à préciser à nouveau la dimension novatrice de la notion d'*implication*, telle qu'elle est dévoilée dans cette procédure de recherche par rapport à la définition qui lui est donnée traditionnellement dans les méthodes qualitatives. En effet, le chercheur n'est ici pas seulement impliqué sur le terrain, il est aussi impliqué au sein de sa propre subjectivité, ce qui de mon point de vue, offre une extension à la démarche heuristique. La subjectivité dont il s'agit ici est une *subjectivité corporéisée* introduisant la dimension de la corporéité *du sensible*. Le corps tient une place prépondérante dans le processus d'élaboration du modèle de l'*œuvrement*, ainsi que dans l'analyse herméneutique des données. Cette place s'est révélée notamment dans les trois participations actives du corps dans l'*œuvrement* : le corps a participé à l'émergence de la créativité grâce à l'accès à la *subjectivité corporelle*. Le corps intervient également dans le matériau de la vidéo, notamment dans *Prélude*, et enfin, le corps intervient dans la production scénique en direct. Cela nous renvoie à la nécessité d'un réel travail sur soi de la part du chercheur, afin qu'il s'inscrive et se maintienne dans la posture heuristique de recherche.

On constate que le modèle de l'*œuvrement* est complexe puisqu'il fait intervenir plusieurs catégories comme conditions d'émergence. Toutes vont dans le sens d'un *laisser agir*, car le chercheur heuristique est en présence souvent d'une tournure inattendue, parfois même inconcevable. Cette thèse m'a donné l'occasion de me familiariser avec ce *laisser agir* et de sortir de mes modalités habituelles pour accéder à de nouveaux horizons, au sein du dédale culturel actuel. Cet élargissement de l'horizon créateur a été rendu possible grâce aux choix interdisciplinaires de ma recherche. L'amalgame entre les arts vivants, qui sont à la fois les arts d'aujourd'hui en général et l'art qui implique une présence *live*, et le médiatique, ne m'a pas limité dans mon processus d'*œuvrement*, au contraire, il m'a permis de potentialiser

des capacités que je ne soupçonnais pas et de faire preuve de beaucoup d'inventivité pour relier deux arts qui sont trop souvent considérés comme antinomiques. Je souhaite que cette thèse contribue à ouvrir le débat autour de cette alliance féconde entre deux formes d'expression.

J'en viens maintenant à ma question de recherche proprement dite : **Retrouve t-on dans l'œuvre *Mosaïque des traces de l'œuvre*?** En réalisant une déconstruction de ma question de recherche, on voit que d'un côté, comme je l'ai déjà précisé, il y a l'œuvre faisant office de la trace, emportant avec elle des notions de survivance, de continuité, de finalité et de l'autre côté, il y a l'*œuvre* en tant que processus dynamique, évolutif, incessant et continu. Le résultat de l'analyse herméneutique permet de dire que ces deux principes en apparence antinomiques, c'est-à-dire trace et *œuvre*, ne s'inhibent pas. Au contraire, nous sommes donc en présence de deux forces opposées, qui s'entrelacent et qui finalement se potentialisent sous certaines conditions d'observation. Cette analyse donne probablement une nouvelle profondeur de champ à la compréhension des enjeux mis à l'œuvre dans l'alliance entre *processus* et *trace*. Il apparaît clairement sur la base de cette analyse de l'œuvre et de l'*œuvre*, qu'il existe une survivance de l'*œuvre* au sein des différentes traces qui sédimentent l'œuvre *Mosaïque*, et notamment les traces qui sont en lien avec le *continu et le discontinu*, l'*invisible et le visible*, le *mobile et l'immobile*, l'*énigmatique et le concret*. Il est donc possible d'établir qu'en réponse à ma question de recherche, il existe bien une survivance de trace de l'*œuvre* dans l'œuvre *Mosaïque*.

Tout au long de ma thèse, j'ai entretenu l'espoir, de faire voir et sentir, la logique du vivant qui anime chaque être humain et son œuvre de vie. À travers mon propre itinéraire de recherche, je n'ai pas oublié ma quête de sens touchant à la beauté de l'humain, à l'esthétique de la vie, j'ai constaté avec étonnement une certaine propension à créer de nouveaux termes, comme si les anciens ne comblaient pas ma soif de créativité, ou bien la couleur de mon expérience. La relation au *mouvement sensible* m'a donné l'accès à une potentialité créatrice que je ne soupçonnais pas être en moi. C'est cette potentialité créatrice qui m'a incitée à proposer une extension du terme trace en lui associant le terme *transcription*.

Le mot trace m'est apparu, au cours de ma recherche, incomplet pour développer un des aspects de la trace souvent oublié : *l'advenir de la trace*. J'ai donc été amenée, bien que cela soit encore au stade de chantier, à proposer *la transcripture* comme terme représentant la vie panoramique de la trace : celle de l'étape de l'émergence créatrice, l'étape de la trace actualisée et l'étape de l'advenir, et assouvir ainsi, mon souci de conserver un lien avec la genèse d'une trace, avec son processus de création et son advenir. Cette dernière notion m'est apparue suffisamment importante pour la glisser dans la conclusion de ma thèse. J'ai l'espoir que le spectateur revivifie la trace contenue dans toute œuvre, selon sa propre symbolique interprétative, devenant alors *transcripture*, résonance contagieuse entre le lieu d'émergence de la créativité de celui qui crée et le lieu des potentialités de créativité de celui qui reçoit. Je souhaite que l'œuvre *Mosaïque* soit une contribution à la recherche et à la création en art, pour ouvrir le débat autour de l'effet contagieux d'une trace sur le spectateur.



Spirale herméneutique de l'œuvre

J'en conclus que le modèle de l'œuvrement englobe la création jusqu'au stade de la trace *a posteriori*, ce qui permet au spectateur de recréer de nouvelles émergences créatrices à partir d'une œuvre actualisée. L'œuvre chemine dans l'action herméneutique du spectateur. L'œuvrement traverse la temporalité. À partir de ce constat, que m'a offert ma recherche, je suis à même de mieux comprendre le modèle de la *transcripture*.

Cette conclusion a été rendue possible grâce à l'analyse en deux temps, phénoménologique et herméneutique, effectuée à partir du document audio-visuel dvd de l'œuvre actualisée *Mosaïque*. En effet, cette analyse a mis en évidence ce qui, de mon point de vue, est le plus proche de la dimension de processus, c'est-à-dire le chiasme entre le continu et le discontinu. Et donc cette analyse nous a permis

de relever sept catégories du jeu entre le continu et le discontinu : la métamorphose, la temporalité (la présence, le temps naturel, le temps différé et le *temps d'expérience*), l'abstraction, la répétition, le vivant et l'inanimé, l'œuvré et le «réel», la lenteur et l'intensité. La catégorisation conceptuelle étant ce que j'apprends, me porte à dire qu'il est clair qu'une posture d'*œuvrement* conduit à apprendre de l'œuvre. Tout simplement parce que le concept de l'*œuvrement* place l'expérience du chercheur au cœur de la découverte. On peut dire que sans le contact avec l'expérience et notamment l'expérience corporelle, la dimension de l'*œuvrement* serait incomplète.

Cette thèse s'avère une *transcription* de l'*œuvrement* de *Mosaïque*, qui a été un réel processus de recherche-crédation. Dans le fait d'écrire mon expérience et d'en tirer du sens, le processus d'*œuvrement* continue son action évolutive de compréhension du phénomène de l'émergence créatrice. À travers mon vécu d'expérience, j'ai acquis un entendement de la transformation du chercheur à laquelle fait référence Craig (1988), dans l'établissement d'un cadre extraquotidien. Le laboratoire de mouvement, m'ayant poussé à renouveler mes modalités d'agir. Je dirais que le chercheur change parce que son *agir* est transformé. Être impliqué dans sa *subjectivité corporelle* dans l'expérience de la recherche-crédation est une condition préalable pour que la pensée se transforme, sur la base d'un renouvellement de la manière d'être.

Une valeur méthodologique qu'on pourra reconnaître à cette thèse-crédation est intelligible dans un souci qui n'a pas encore été nommé, celui d'une précision argumentative, une attention à la compréhension de ce qui a été l'expérience de la création de l'œuvre *Mosaïque*. Il manque peut-être à ma thèse plus de recherches théoriques sur les différentes pratiques d'artistes qui pourraient être en lien avec ma démarche. Si c'était à poursuivre, je relancerais ma recherche sur une théorisation du mouvement, en m'intéressant à celui-ci plutôt qu'au corps.

La cohérence entre la démarche d'artiste et la démarche de chercheure vécue à travers l'heuristique aura sans doute provoqué le revirement épistémologique de la recherche où l'*œuvrement* apparaît un transfert de la *poïétique*, mais qui cependant se distingue par son

processus intériorisé. Cette nouvelle orientation détermine la transformation de ma posture d'artiste où l'expérience, l'observation de l'intérieur dans le domaine conscient de la démarche et l'attention intérieure sont mis au présent dans mon processus de création.

Dans le contexte actuel des pratiques artistiques, ce travail de recherche-crédation porte en lui un *manifeste d'artiste* qui s'est affirmé à travers les valeurs de connaissance de soi, de persévérance et d'authenticité. À cet effet, la position d'artiste qui est essentiellement proposée est lisible notamment dans la question d'un corps éloigné d'un objectif d'artifice, mais révélé dans un rapport où le très intime ouvre une voie de réciprocité avec l'autre, les autres et le monde. Je suis ainsi à la fois dans la particularité qui me distingue d'autres artistes, mais aussi en lien avec la préoccupation partagée de «formuler un énoncé artistique personnel» (Rush, 2000, p. 7). Cela me place aussi dans une filiation avec le point de vue de Marcel Duchamp qui «situe l'artiste d'une manière inédite au cœur même de l'entreprise artistique» (Rush, 2000, p. 8), avec une liberté d'expression et de territorialité. On pourrait aussi établir un lien entre *Le grand Verre* de Duchamp qui récolte la poussière, et *Paysages diastoliques* qui récolte des moisissures. En outre, je reconnais être reliée à l'art de façon historique, dans une filiation à Leonardo da Vinci qui s'est continuellement intéressé à la découverte des lois de la nature, découverte qui pour ma part a abouti autour des lois du mouvement. Par ailleurs, si da Vinci savait voir «des batailles de cavaliers dans les moisissures des murs» de même qu'«il pressentait l'importance des associations libres et des projections intimes dans la production d'image» (Loubet, 2005), mon travail avec les moisissures apparaît encore une fois dans une filiation avec cet artiste marquant de l'histoire de l'art. Je me retrouve dans la tendance des artistes contemporains qui adopte certains matériaux amenés par l'évolution technologique actuelle avec le défi particulier que, pour moi, l'interdisciplinarité reterritorialise une pratique artistique de manière à ce que la *subjectivité corporelle* soit impliquée, autant que possible, à tous les niveaux. C'est l'apport plus spécifique que j'apporte qui concerne la recherche-crédation. Enfin, tel que Rush (2000, p. 12) le cite à partir de Anne-Marie Duguet, critique d'art et commissaire d'exposition, je suis en filiation avec le souci du temps qui se déploie depuis une cinquantaine d'années : «le temps est apparu non seulement comme un thème récurrent mais aussi comme un paramètre constitutif de la nature même d'une œuvre d'art».

J'aimerais terminer ce travail en soulignant que la découverte majeure de mon analyse globale, concernant la recherche autant que la création, est la dimension d'apprentissage qui apparaît indispensable à la recherche et à la création et qui détermine la transformation du chercheur. J'ajouterais que s'il n'y a pas d'apprentissage, je doute qu'il y ait création ou réelle transformation du chercheur-créeur. L'*œuvrement* m'a transformée parce qu'il m'a permis de m'impliquer dans un renouvellement de moi-même, en d'autres mots, mon action a transformé ma pensée.

En outre, cette compréhension qui m'anime au sujet de l'apprentissage me permet de comprendre une nouvelle dimension que j'aimerais mettre en relief, ici en fin de parcours, au sujet de la notion de *temps d'expérience*. En effet, je découvre qu'il y a un *temps d'expérience* instauré par le laboratoire de mouvement, c'est-à-dire, comme il a été observé dans le laboratoire de Danis Bois, un cadre d'expérimentation extraquotidien. Celui-ci est déterminant quant à la richesse de l'apprentissage et il assure même une évolutivité de la connaissance qui s'y déploie. À cet effet, j'ai pu observer que le *temps d'expérience* instauré par la médiation corporelle fonctionne comme un accélérateur de l'apprentissage, car le cheminement de la thèse-créeur fait qu'il y a sans cesse des retours sur l'expérience. Ainsi, graduellement, il se développe une capacité à analyser cette expérience qui devient de la connaissance réinvestie dans la recherche. En quelque sorte, le laboratoire de mouvement a été le terrain pour apprendre à apprendre : à faire un doctorat, à faire une œuvre interdisciplinaire, à transformer ma façon de faire, à assurer le lien avec la *subjectivité corporelle* aux différentes étapes de l'*œuvrement*, à apprendre de mon mouvement, etc.

Le *temps d'expérience* dans un contexte de médiation corporelle est ainsi instigateur d'une «prolifération» des apprentissages, tout comme le substrat gélatineux sucré permet aux moisissures de s'accroître plus rapidement. Le *temps d'expérience* n'est donc pas le temps naturel, mais bien un temps qui se contracte, qui se concentre et qui se dilate ensuite, pour provoquer une accélération évolutive des processus parce qu'ils sont ancrés dans une connaissance incarnée et dynamisée.

RÉFÉRENCES

Anthropologie, ethnologie, sociologie

Austin, John Lang Shaw. 1970. *Quand dire c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil.

Braidotti, R. 1994. «Nomadic Subjects, Embodiment and Sexual Difference». In *Contemporary Feminist Theory*. New-York : Columbia University Press
ISBN 0-231-08434-7.

Burkitt, I. 1999. *Bodies of Thought, Embodiment, Identity & Modernity*. London : Sage.
ISBN 0 8039 8848 6 / ISBN 0 8039 8849 4 (pbk).

Chatwin, Bruce. 1988. *Le chant des pistes*. Paris : Grasset. ISBN 2 253 05477 1.

Csordas, T.J. 1990. «Embodiment as a Paradigm for anthropology». In *Ethos* 18 pp 5-47.

_____. 1993. «Somatic Modes of attention». In *Cultural Anthropology*, vol 8, no 2.
ISSN 0886-7356.

_____. 1994. «Introduction : the body as representation and being-in-the-world» p. 1-24, «Words from the Holy People : a case study in cultural phenomenology», p. 269-290. In *Embodiment and experience; the existential ground of culture and self*. New York : Edited by Thomas J. Csordas Cambridge University Press. ISBN 0-521-45256-2.

Le Breton, David. 1988. *Corps et société*. Paris : Méridiens Klincksieck. ISBN 2-86563-122-2.

Leroi-Gourhan, A. 1945. *Évolution et techniques, II. Milieu et techniques*. Paris : Albin Michel (édition revue en 1973).

_____. 1964. *Le geste et la parole I. Technique et langage*. Paris : Albin Michel.

Loizou, A. 2000. *Time, embodiment and the self*. Hampshire (England) : Ashgate Publishing Limited. ISBN 1-85972-182-6.

Lyon, M.L. et J. M. Barbalet. 1994. «Society's body : emotion and the «somatization» of social theory». In *Embodiment and experience; the existential ground of culture and self*. New York : Edited by Thomas J. Csordas Cambridge University Press.
ISBN 0-521-45256-2.

Pradier, J.-M. 1996. *La scène et la terre*. Éditions Babel, Maison des cultures du monde. ISBN 2-7427-0661-5.

Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au Cybersoi*. Montréal : XYZ éditeur. ISBN 2 89261 215 2.

Stiegler, Bernard. 1994. *La technique et le temps 1 : La faute d'Épiméthée*. Paris : Galilée (p 145-187).

Arts, histoire de l'art, poïétique, littérature, sémiotique, recherche en danse

Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. ISBN 1 07 025532 8.

Barthes, Roland. 1980 (édition 2002). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahier du Cinéma. ISBN 2 07 020541 X.

Bocola, Sandro. 1999. *The Art of Modernism. Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*. Trad. en anglais de l'allemand par Catherine Schelbert, Suisse et Nicolas Levis, Berlin. Munich/ London/ New York : Prestel Verlag. ISBN 3 7913 2146 3.

Breton, André. 1929 (2001). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard. ISBN 2-07- 032279-3.

Cassirer, Ernst. 1930. «*Forme et techniques*», trad. J. Carro et J. Gaubert, Œuvres XII. Écrits sur l'art. F. Capeillères (éd.), Paris : Le Cerf, 1995, p. 61-100.

Changeux, Jean-Pierre. 1994. *Raison et plaisir*. Paris : Odile Jacob.

Davila, Thierry. *Marcher, créer. Déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris : Éditions du Regard. ISBN 2-84105 154 4.

Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'empreinte*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou. ISBN 2 85850 903 4.

Ehrenzweig, Anton. 1967. *L'ordre caché de l'art*. Paris : Gallimard. ISBN 2-07-029667-9.

Finke, Ronald A., Thomas B. Ward, Steven M. Smith. 1992. *Creative Cognition*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.

- Fraleigh, S. H. 1987. *Dance and the Lived Body, A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press. ISBN 0 8229-5579-2.
- Huston, Nancy. 1990. *Journal de la création*. Paris : Seuil, coll. Babel (no 470). ISBN 2-7427-3178-4.
- Leão, Maria. 2003. *La présence totale au mouvement*. Paris : Éditions Point d'Appui. ISBN 2-913514-12-X.
- Lyotard, Jean-François. 2002 5^{ème} tirage (1971). *Discours, figure*. Klincksieck. ISBN 2-252-03368-2.
- Milner, Marion. 1976. *L'inconscient et la peinture* (1950). Paris : Presses Universitaires de France.
- Panofsky, Erwin. 1975. *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Éditions de Minuit. ISBN 2-7073-0091-8.
- Paquin, Nycol. 1997. *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*. Montréal (Québec) : XYZ éditeur.
- Passeron, René .1975. «La poïétique» in *Recherches Poïétiques*. Paris : Éditions Klincksieck.
- _____. 1996. *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Valenciennes : Ae2cg Éditions et Presses Universitaires de Valenciennes.
- Pierce, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil. ISBN 2-02-005013-7.
- Pommier, Jean. 1946. *Paul Valéry et la création littéraire*. Paris : Éditions de l'encyclopédie française (pp. 7-8).
- Roux, Céline. 2007. Danse (s) performative (s). Paris : L'Hamattan coll. « Le corps en question ». ISBN 978-2-296-02580-6.
- Rush, Michael. 2000. *Les nouveaux médias dans l'art*. Paris : Éditions Thames et Hudson. ISBN 2-87811-172-9.
- Smith, Edward Lucie-. (2002). *Art tomorrow, regard sur les artistes du futur*. Paris : Éditions : Pierre Terrail, 278 p. ISBN 2-87939-249-7.
- (Revue)
- Cloutier, Cécile. La "faisance" du poème selon "Poïétique" de Valéry in *ÆCanadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, Volume 5, Fall/Automne 2000.

Loubet, Christian. 2005. La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt. In *Cahier de la Méditerranée*. Vol 66. (L'autre et l'image de soi). ISSN Electronique : 1773-0201. ISSN Papier : 0244-6677. Lien internet : <http://cdlm.revues.org/document108.html>.

Smith, M. L. 2002. Moving Self: the thread which bridges dance and theatre. In *Research in dance Education*, Volume 3 number 2 december 2002. ISSN 1464-7893.

(Thèses)

Barbour, Karen. 2002. *Writing About Lived Experience in Womens' solo Dance Making*. Dept of Leisure Studies University of Waikato.

Boisseau, Martin. 2002. *Pour une poétique iconoclaste : pratique artistique en différence*. Thèse de doctorat en études et pratique des arts: Université du Québec à Montréal.

Paillé, Louise. 2000. *Archéologie d'une démarche de création en arts visuels : les livres-livres*. Thèse de doctorat en études et pratique des arts: Université du Québec à Montréal.

(Maîtrise)

Pelchat, Louis. 1999. *L'intégration du mouvement authentique dans un processus de création en danse*. Mémoire de maîtrise en danse : Université du Québec à Montréal.

Pepin, France. 2001. *L'archétype de la grande-déesse dans l'histoire et la mythologie et son application dans l'art chorégraphique contemporain*. Mémoire de maîtrise en danse : Université du Québec à Montréal.

Histoire

Bloch, Marc. 1974. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin. (p. 51-73).

Ginzburg, Carlo. 1989. Traces. Racines d'un paradigme indiciaire. In *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion (pp. 139-180).

Veyne, Paul. 1978. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil (Point Histoire).

Méthodologie

- Craig, Peter Erik. 1978. *The Heart of the Teacher: a Heuristic Study of the Inner World of Teaching*. Thèse de doctorat : Boston University Graduate School of Education. (Chapitre II). Traduit de l'anglais par A. Hamein. 1988. *La méthode heuristique : Une approche passionnée de la recherche en sciences humaines*.
- Dilthey, W. 1947a. «Origines et développement de l'herméneutique (1900)». In *Le monde de l'esprit*. T.1 Paris : Aubier Montaigne. pp. 319-340.
- _____. 1947b. «Contribution à l'étude de l'individualité (1895-1896)». In *Le monde de l'esprit*. T.1 Paris : Aubier Montaigne. pp. 247-318.
- _____. 1988. *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*. Œuvres complètes T. III. Paris : Cerf.
- _____. 1992. *Introduction aux sciences de l'esprit*. Œuvres complètes T. I. Paris : Cerf.
- Ellis, C. & Bochner, A.P. 2000. «Autoethnography, personal narrative, reflexivity. Research as subject». In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. (Eds.), *Handbook of qualitative research*, (2nd Ed.), (pp. 733-768). Thousand Paks, CA : Sage.
- Géraud, Marie-Odile, Olivier Leservoisier, Richard Poitier. 1998. *Les notions clés de l'ethnologie*. Paris : Armand Colin. ISBN 2-200-01930-0.
- Glaser B., Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Chicago : Aldine Publishing.
- Gosselin, Pierre. 1990. «Vers un modèle de modélisation». *Les modèles en éducation*. Association internationale de pédagogie expérimentale de langue française. Montréal : Noir sur Blanc, 298-305.
- _____. 2002. Extrait tiré d'un texte fournit dans le cadre du cours Métho II dans la section : *Deux paramètres pour le développement de méthodologies pour la recherche en pratiques artistiques*, p. 13.
- Green, Jill & Stinson, Susan W. 1999. «Postpositivist Research in Dance». In Fraleigh, Sandra Horton, Penelope Hanstein. 1999. *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry*. University of Pittsburgh Press. ISBN 1852 73 0676.
- Hjelmslev, Louis. 1968. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Kaufmann, J.-C. 1996. *L'entretien compréhensif*. Paris : Éditions Nathan.
- Laplantine, François. 1997. «Un défi majeur : penser la description ethnographique». *Cultures XVII* (1-2) 49-57.
- _____. 1996. *La description ethnographique*. Paris : Nathan.
- Mucchielli, Alex. 1996. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin Editeur. ISBN 2-200201427-9.
- Moustakas. 1990. *Heuristic Research, Design, Methodology and applications*. Newbury Park (Ca.) : SAGE Publications.
- Paillé, Pierre. 1998. Un regard sur la recherche qualitative en éducation au niveau des mémoires de maîtrises et des thèses de doctorat dans les universités Québécoises francophones (années 1980 et début des années 1990). In *Recherches qualitatives*, 18, pp. 187-216.
- _____. 2004a. Analyse qualitative. In A. Mucchielli (sous la direction). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, (pp. 210-212). Paris : Armand Colin, 2^{ème} éd.
- _____. 2004b. Recherche heuristique. In A. Mucchielli (sous la direction). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, (pp. 225-226). Paris : Armand Colin, 2^{ème} éd.
- Paillé, Pierre, Alex Mucchielli. 2003. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin. (pp. 147-176). ISBN 2-200-26517-4.
- Pakes, A. 2003. Original Embodied Knowledge : the epistemology of the new in dance practice as research. In *Research in dance Education*, vol. 4, December 2003. ISSN 1464-7893 (print).
- Richardson, Laurel. 2000. Writing A Method of Inquiry. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. (Eds.), *Handbook of qualitative research*, (2nd Ed.), Thousand Paks, CA : Sage, pp. 923-948.
- Weber, M. 1968. *Essai sur la théorie de la science*. Paris : Plon.

Philosophie, esthétique, politique

- Arendt, Anna. 1972. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. «Folio essais». ISBN 2-07-032503-2.

- Bachelard, Gaston. 1999. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris : Vrin.
- Barberousse, Anouk. 1999. *L'expérience*. Paris : Flammarion, collection Corpus. ISBN : 2-08-073049-5.
- Benoist, Jocelyn. 2001. *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Beauchesne.
- _____. 2002. *Entre acte et sens, La théorie phénoménologique de la signification*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin coll « Problèmes et controverses ». ISBN 2-7116-1546-4 / ISSN 0249-7875.
- _____. 2001. *Intentionnalité et langage dans les Recherches logiques de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France coll « Épiméthée ». ISBN 2-13-051612-2 / ISSN 0768-0708.
- Bergson, Henri. 1985 (1938 1^{ère} éd.). *La pensée et le mouvant*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France. ISBN 2-13-039038-2.
- Bois, Danis. 2001. *Le sensible et le mouvement*. Paris : Éditions Point d'Appui. ISBN 2-913514-07-3.
- Dauliach, Catherine. 1998. «Expression et onto-anthropologie chez Merleau-Ponty». Dans M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl, suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty* (pp. 305-330). Paris : Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles. 1966 (3^{ème} ed. 2004). *Le bergsonisme*. Paris : Quatriga / Presses Universitaires de France. ISBN 2 13 054541 6 / ISSN 0291-0489.
- _____. 2002. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, L'ordre philosophique. ISBN 2-02-050014-0.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. ISBN 2 7073 0307 0.
- Depraz, Natalie. 1995. *Transcendance et incarnation, Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gouhier, H. 1970. «Maine de Biran par lui-même». In *Écrivains de toujours* N°88. 21 décembre 1794. Vieux cahier. Journal III. Paris : Seuil.
- Guinard, Patrice. Analyse critique de la Sémiotique de Peirce et justification ontologique du concept d'impressionnel, in *Concepts* N° 2, Mars 2001, Belgique : Éditions Sils Maria asbl. ISBN : 2-930242-25-6.

- Heidegger, Martin. 1962 (2004). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard. ISBN 2-07-070562-5.
- Henry, Michel. 1965. *Philosophie et Phénoménologie du corps sur Maine de Biran*. Paris : Presse Universitaires de France.
- Husserl, Edmond. 2007. *De la réduction phénoménologique, textes posthumes (1926-1935)*. Traduit de l'Allemand par Jean-François Pestureau, révision Marc Richir. Grenoble : Éditions Jérôme Million. ISBN 978-2-84137-213-3.
- Husserl, Edmond. 1947. *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, traduction G. Peiffer et E. Lévinas. Paris : J. Vrin.
- Husserl, Edmond. 1985. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, traduction Paul Ricoeur. Paris : Gallimard.
- Janicaud, D. 1998. *La phénoménologie éclatée*. Combas, France : Éditions de l'Éclat. ISBN 2-84162-027-1.
- Joumier, Laurent. 2007. *Lire Husserl*. Paris : Ellipses Éditions Marketing S.A. coll. «Philo». ISBN 978-2-7298-3195-0
- Maldiney, Henry. 1986 (2ème éd.) *Art et existence*. Paris : Klincksieck. ISBN 2-86563-158-3.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- _____. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- _____. 2002. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. ISBN 2-7116-1333-X.
- _____. 1976 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Collection «TEL». ISBN 2070293378.
- _____. (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. «TEL».
- Nietzsche, Friedrich. 1982. *Le gai savoir*, suivi de *Fragments posthumes* (été 1881 – été 1882) (Œuvres Philosophiques complètes, V) [1967], trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. (Édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay en 1982.) Paris : Éditions Gallimard, Collection Œuvres Philosophiques complètes (no. 5), 696 pages. ISBN 2070243044.
- Peirce, Charles Sanders. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique.

Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit, 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil, Essais.

ISBN 1 02 013454 3.

_____. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil coll «essais».
ISBN 978-2-02-029972-5.

_____. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil (pp 8-18, 209-230).

_____. 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
ISBN 978-2-07-030032-7.

Physique

Einstein, Albert. 1973. *Ideas and Opinions*. New York : Delle Publishing Co., Laurel Edition.

Prigogine, Ilya. 1993. *Temps à devenir : à propos de l'histoire du temps*. Saint- Laurent : Les éditions Fides, Les grandes conférences.

Psychanalyse, Psychologie

Cyrlunik, Boris. 2001. *Les vilains petits canards*. Paris : Odile Jacob. ISBN 2 7381 0944 6.

_____. 1999. *Un merveilleux malheur*. Paris : Odile Jacob.

Freud, Sigmund. 1988. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard.

James, William. 2003. *Précis de psychologie*. Paris : Marcel Rivière éditions, Les empêcheurs de penser en rond.

Jung, C.G. 1971. *Les racines de la conscience*. Paris : Buchet/Chatel livre de poche.
ISBN 2-253-06250-2.

(Revue)

Vargiu, James. 1977. «Creativity» in *Synthesis* 3-4. Redwood City : The synthesis Press.
ISBN 0-918590-02-9 / ISSN 0098-8634.

Science de l'information

Serres, Alexandre. 2002. Quelle(s) problématique(s) de la trace ? Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002, sur la question des traces et des corpus dans les recherches en Sciences de l'Information et de la Communication. [Serres est Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2, Co-responsable URFIST de Rennes] : archivesic.ccsd.cnrs.fr/documents/archives0/00/00/13/97/sic_00001397_00/sic_00001397.pdf.

Sciences du mouvement, somatique et neurosciences

Abitbol, Jean. 2005. *L'odyssée de la voix*. Paris : Éditions Robert Laffont.
ISBN 2 221 09810 2.

Ajuriaguerra, J. 1962. «De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui». In *Évolution psychiatriques*, Tome 27, 1962; et «Le corps comme relation». In *Revue de psychologie Pure et appliquée*.

Anderson, R. 2002. «Embodied Writing; Presencing the Body». In *Somatic Research in Somatics*.

Austry, Didier, Ève Berger. 2000. *Le mouvement : action et sensation*. Paris : Éditions point d'appui, Collection Les cahiers de la mdb.

Azemar, G. 1985. «L'ontogenèse du comportement moteur». In *Éléments de neurobiologie des comportements moteurs*, Azemar, G et Ripoll H. Éditeurs, Publications I.N.S.E.P.

Berger, E. (1999). *Le mouvement dans tous ses états : les recherches de Danis Bois*. Paris : Éditions point d'appui.

Berthoz, Alain. 1997. *Le sens du mouvement*. Paris : Éditions Odile Jacob.
ISBN 2 7381 0457 6.

Bois, Danis. 2006. *Le moi renouvelé, Introduction à la somato-psychopédagogie*. Ivry sur Seine : Éditions Point d'appui. ISBN 2-913514-19-7.

_____. 2002. *Un effort pour être heureux*. Paris : Éditions Point d'appui.

Block, B. et J. Kissell. 2001. The dance : Essence of Embodiment in *Theoretical Medicine and Bioethics* 22 (1) p. 5-15. ISSN 1386-7415.

Courraud-Bourhis, Hélène. 1999. *La biomécanique sensorielle méthode Danis Bois*. Paris : Éditions point d'appui.

_____. 2002. *Le sens de l'équilibre*. Paris : Éditions point d'appui.

_____. 2005. *Biomécanique sensorielle et biorythmie, modélisation et protocoles d'évaluation*. Paris : Éditions point d'appui. ISBN 2-913514-17-0.

Damasio, A. 1991. *L'erreur de Descartes*. Paris : Odile Jacob. ISBN 2-7381-0920-9/ ISSN 1621-0654.

_____. 1999 (éd. Poche 2004). *Le sentiment même de soi*. Paris : Odile Jacob. ISBN 2-7381-1118-1/ ISSN 1621-0654.

Destutt de Tracy, A. 1992. «Mémoire sur la faculté de penser». In *Corpus des œuvres de philosophie française*. Paris : Fayard

Joly, Yvan. 1993. *L'éducation somatique : au-delà du discours des méthodes*.

Jourde P. (2002). *La Littérature sans estomac*. Paris : L'esprit des péninsules.

Pallaro, Patrizia (éditrice). 1999. *Authentic Movement*, A collection of Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. London and Philadelphia : Jessica Kingsley Publishers. ISBN 1 85302 653 0.

(Revues)

Azemar, G. 1985. «L'ontogenèse du comportement moteur». In *Éléments de neurobiologie des comportements moteurs*, Azemar, G et Ripoll H. Éditeurs, Publications I.N.S.E.P.

Bourhis, Hélène. 2007. «Pédagogie du sensible et enrichissement des potentialités perceptives en vue d'accéder à l'inter-réciprocité actuante». In *Réciprocité* no 1.

Roll, J.P. et R. Roll. 1993. «Le sentiment d'incarnation : argument neurobiologiques». In *Revue de médecine Psychosomatique*, n° 35 pp 75-90.

_____. 1994. «Sensibilités cutanées et musculaires» In *Traité de psychologie expérimentale*, PUF, II/6 pp 521-531.

Wallon H. 1959. «Kinesthésie et image visuelle du corps propre». In *Enfance* no ¾.

(Thèses)

Bois, Danis. 2007. *Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte*. Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la educación.

(Mémoires)

Courraud, Christian. 2007. *Toucher psychotonique et relation d'aide. L'accompagnement de la personne dans le cadre de la kinésithérapie et de la fasciathérapie*. Mémoire de Mestrado en psychopédagogie perceptive. Lisbonne : Universidade Moderna.

(CD)

Bois, Danis. 2001. *Le sensible et le mouvement, Vol. 1, La perception*. Paris : Éditions point d'appui.

Développement de la personne

Carl Rogers. 1998. *Le développement de la personne*. Dunod.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE*Dictionnaire de la langue française*

Merlet, Philippe (dir. gén.). 2004. *Le petit Larousse 2005*. Paris : Larousse.
ISBN 2-3-530205-6.

Robert, Paul (sous la direction de), Foulc, Thierry (édition révisée sous la direction de). 1994. *Le petit Robert des noms propres*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
ISBN 2-85036-296-4.

Rey, Alain (sous la direction de). 1992. *Dictionnaire historique de la langue française*. 2 vols. Paris : Le Robert.

Dubois, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. 2001. *Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse.

Logiciel

Dictionnaire Antidote Prisme, éd.1993-2005. Version 6 (v6) pour Mac Os X. Montréal :
Druide informatique.

Encyclopaedia Universalis (2006) : <http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?mots=Poiésis&start=&napp&ref=0141291&optimode=>.

Dictionnaire de philosophie

Baraquin, Noëlla, Anne Baudart, Jean Dugué et al.. 2000. *Dictionnaire de Philosophie* (deuxième édition). Paris : Armand Colin/VUEF. ISBN 2-200- 25183-1.

Baraquin, Noëlla, Laffitte, Jacqueline. 2002. *Dictionnaire des Philosophes* (deuxième édition). Paris : Armand Colin/VUEF. ISBN 2-200-25169-6.

Encyclopédie de l'art

Felici, Lucio (sous la dir. de) Béatrice Arnal (trad. Française). 2000. *Encyclopédie de l'art*.
Italie : Garzanti / Livre de poche, La Pochothèque. ISBN 2-253-05303-1.

ANNEXES

ANNEXE 1

Recueil de poèmes

- TRACES DE MA PRATIQUE EN MOUVEMENT -

1 – (7 avril 2004)

Coing, Coing, Coing, Coing / Il y a une vibration / Une mèche de cheveux frissonne /
J'entends le cœur du bâtiment / Qui résonne dans mon squelette / Je veux garder les yeux
fermés / Pour entendre la profondeur des choses / J'attends avec patience / La réponse du
temps et de l'espace qui me sépare. / Mon corps espace comme un escargot du ciel / Sans
contrecœur d'être et de néant. / Coudre un chapeau et s'inventer son histoire / Descendre les
masques et mettre le manteau qui me réchauffe / Comme un soleil de vérité / Rien d'autre
que l'instant sans compromis / À mots couverts et en souffles pleins, / J'abonde dans le non-
sens!

2 – (13 juin 2004)

Corps en déséquilibre / J'effleure de peau / Un rivage de sel / J'attends haletante / Mon corps
antenne, mes mains se jouent / Attendre le point d'ensemble / Chercher la syntonisation /
J'entends mon souffle qui m'interpelle / Source vive dans le déséquilibre / Organe vivant de
l'être / Je suis cette recherche orientée vers l'infini / Les rumeurs vont et viennent / Tout
bouge et me transforme. / Je ne suis pas un point dans l'infini, mais plusieurs et en devenir /
Couleur du sable, vent de la nuit / Je respire à l'oubli et au devenir / Iode du marin guide ma
nacelle au port d'aujourd'hui / Prends-moi la main, je respire à plein

3 – (22 septembre 2004) *La fin se passait dans le bassin dans un angle inaccoutumé*

Tension rigole / Couleur du ciel / J'entends les criquets d'automne / Papillons du cœur /
Rythme et saveur / Je ne sais plus le temps et j'avance à néant / Ma gorge est chaude de
crachin grinçant / Donnez-moi de l'air des grands bois / Que je peste à cœur ouvert mon
ombre brumeuse / J'appelle la lumière d'une situation / Crocodile rêveur descend la rivière /

Je balance mon moteur par-dessus les arbres fruitiers / Cuire, / Un grand chaudron en
steinlessteel / Cro-Magnon reprend ses os!

4 – (29 septembre 2004)

Cathédrale, lumière et ombre portée / L'objet se révèle par l'enracinement des contrastes et
de la couleur / Feuilles d'automne froissées sur un tapis d'amer / Tu me (silence) / Perdu dans
un rocher coule la pieuvre parce que grillée elle sera / Le pêcheur habile arrive déjà ! /
J'entends le train du matin / Il ouvre ses portes et le flot du temps l'emporte / Estimer et cuire
/ Grandir et conduire / Croupir et emmagasiner / J'ai le souffle aux aguets et j'ai faim et soif !
/ L'eau de là et d'ici, me donne un vent de fraîcheur à boire, / En traversant la digue du
passeur, chasseur de l'espace. / Emporte-toi vers le cœur / Échappe-toi des bitumes flottants /
Et soit / Sans boniment

5 – (18 octobre 2004)

Que reste-t-il aujourd'hui de ce que nous avons vécu? / Dans tous ces hier de la vie / J'ai
attendu tant de temps / Et l'automne, le vent et la pluie marquent mes pas / J'expanse dans
l'attente / Mon corps lumière explose d'ennui / Reste un peu que je te... toujours / Pour faire
affaire de rire et d'éclats / Commun, il n'y a plus de lieux dans lesquels je gravite / Tout est
potentialités renouvelées / Qui suis-je, qui n'est plus qu'un simple présent d'écoute / Où suis-
je qui ne se promène plus sur les avenues populaires / J'ai choisi quoi? / Je ne sais même plus
quel est mon chemin, je le cherche toujours / Mais comment mon corps guide, se syntonise à
l'espace désormais / Comment il s'ajuste sans savoir, mais de confiance seulement / J'ai peur,
mais j'attends / Je suis inquiète, mais je vais / Je me sens toute petite, mais je vois grand /
Laissez-moi parler / J'entre dans l'espace / Bleu, blanc et vert et saumon / Mon crayon
s'embrouille, mais j'ai toujours un espoir / Et c'est là que se trouve la vie!

6 – (3 novembre 2004)

Tête, bras, épaules / Mes émotions m'habitent ou plutôt me hantent / J'ai mal d'aimer / Je
suis un bloc figé / Tête, bras, épaules / J'ai froid / D'un cœur oublié / Et d'un corps sensible /
Laisser courir la micro structure du temps / Laisser pénétrer le petit à petit / De la tête, des
bras et des épaules / Les étoiles entrent en vain pour trouver le chemin / Je me sens perdue / Il
y a plus loin à descendre, / On n'est pas au bout du méandre du papillon blessé / Mes mains
se réchauffent et mon cœur s'allume / Mais seulement toi, très lentement / Me pénètre /
Seulement toi et très doucement / Plus petit encore pour me syntoniser à l'énergie cosmique /
Qui fait le lien entre les schèmes à trouver / Il y a plus loin encore à descendre / Tête, bras,
épaules / Montre-moi le chemin de la liberté

7 – (10 novembre 2004)

Wong, wong, wong / Ma hanche frémit, une énergie qui pousse en dedans / Mais mon corps,
carcasse délicate / N'est pas toujours canal ardent / De pousse en tire / Drelin drelin / Secoue
le murmure d'une passion oubliée / Couli couli cogne / Une fenêtre, d'aujourd'hui, ensoleille
un piano aux airs de fanfare / Bourdin budi bedogne / Coli, coulin ficogne / Et se dresse le
gredin pour trépasser le seuil d'un nouvel éveil
Jeux de transgression reluquent le désir non pas de plaire, / Mais de vieillir satisfaite / Creuse
encore petite besogne / J'ai chaud dans mes hanches, et l'énergie me dépense / C'est
finalement mon corps qui pense / Et tralalalalalère

8 – (17 novembre 2004)

Le temps défile plus vite que la pensée et le corps / Repli profond de la colonne vertébrale /
Un stress d'ennui / Je cherche la lumière comme une mouche d'été / Élan téméraire et luciole
de nuit / Quel est ce pli rabougri et terrorisé / Laissez chanter, laissez flotter / Laissez-le se
libérer / Couper la censure / Ronfler, dormir, jouer / Plaisir, désir, couleur / Vapeur / Bruine /
Soleil du matin sur fond brumeux / Lumière d'eau et odeur printanière / J'entends l'appel du
réveil / Mais le chemin ne se révèle que sous les pas / J'appelle à la confiance et j'appelle à la
résistance / Il reste encore quelques lieux à laisser venir / Laisser être / Laisser et lâcher prise
/ C'est là le chemin / Où je ne suis pas ce qu'ils sont, mais bien ce que j'aspire / Le temps file
et je ne le retiens pas / Le temps file et je suis

9 – (1er mars 2005)

Petite hanche bulle / Et petit orteil / En déploiement d'aile / Je creuse un sillon / Sonore
d'harmonie et de dissonance / J'habite ce lieu / In-habituel / In-conscient d'étoile / In-vitro de
l'imaginaire / Fictions d'aujourd'hui / J'invente un nouveau pas de galop / Dans l'aine du
cœur / Dans le circuit / In-connu / In-vesti / In-trospectif / Du souffle de la suite / Se doit de
se ré-in-venter / Une bulle qui flotte / Dans une armoire ouverte / Je m'in-troduis / Je
m'inspire / Je re-viens / Et j'aspire à devenir

10 – (3 mars 2005)

Lumière d'organes / Je cherche cet autre en moi / Qui m'habite et me restreint / Parfois... /
Comment est ce passage? / Entre les côtes, et le centre de la colonne m'habite / Entends-tu la
voix / Qui te guide / Sur les rives de l'imaginaire / Vision d'un parcours / De grandir et de
réception / As-tu pris le temps d'écouter / Les nuances du chemin? / As-tu remarqué la
différence / Qui vous sépare / Je ne sais plus lequel / M'habite et me déshérite / Mais je
cherche / Entre le cœur et l'omoplate / Ce qui ferait le lien d'une petite musique de nuit / Jour
d'ailleurs / Je n'anticipe plus / Mais j'œuvre dans les possibles / De ce temps sans lieu / De
cette œuvre sans espace / Cœur au père / Cœur en mère / Critères de la Sélection naturelle /
Pousse de roseau / Il n'y a que cette rivière / Qui coule dans les veines de la montagne / Elle
se déplace au cœur du temps / Elle enveloppe tout et... / Rien / Elle est / Elle attend / Elle est
disponible / Elle attend l'ardent désir / Elle est disponible à toi / Elle attend l'ardent désir de
toi / Et d'elle en toi en ailes.

11 – (7 mars 2005)

Suivre, attendre / Pousser, servir / Coussin de Jade / Dans le néant / Une tension à décortiquer
/ Le chemin shaman / Oblige / Mon cou est chaud / Mon moral est ardent / Reconnaître en soi
/ Les couleurs de la vie / Trouver les pas / Marquer les circuits / Réinventer les conduits / Ne
pas abandonner / Reconnaître le bizarre / Que je suis / Toujours changeante / Rimes du cœur /
Nacelle du joueur / D'espace / De l'en dedans et de l'en-dehors / Mais aussi, de non-lieux /
Parcourir l'in-connu / De l'in-conscient / Mais à dessein / D'être et d'exister / Et non pas
disparaître / Le jeu d'apprendre / Ré-inventer / J'éclaire une sonorité insolite / J'harmonise
une dissonance / Je cherche une clef / Qui n'a pas été frottée / à toutes les portes du désert / Je
cherche une clef pour pénétrer le ciel, / La terre et les rivières / Et les odeurs de fleurs et de
sapinage / Je suis une forêt canadienne / Dans l'âme et dans le corps, dans mes mots et au-
delà. / Je suis traversée par les saisons / Et j'ai la plasticité d'adaptation / Ma pensée se

révolutionne / Par la Sagesse, la Sapience de l'expérience / Interrogée, / Elle me renvoie / À moi-même 1 Mais jamais la même / Elle me renvoie / Au noyau de l'existence / Instable, mais perméable / Malléable, capable / Mon cou se détend / Dans une gestuelle douce d'écoute / Mon équilibre se forme / Sous mes pas francs / Mes pensées évoluent / Dans la confiance du chemin / Mais dans la rigueur du processus / Il y a sans cesse adaptation / Il y a sans cesse découverte / Il y a peut-être le soleil / Et la nuit et le rêve / Et le vivant / Je me ren-contre / Je me ren-voie

12 – (14 mars 2005)

Cou, hanche épaule / Ondulations / Apparaître dans l'inconscient du mouvement / Quête, ma foi, des origines / Je suis dans le prémouvement / C'est en fait ce qui / Pré-cède la pensée / C'est peut-être ce qui la construit / Ingénieur de transformation / Je cherche au cœur du cœur / Qui je suis / Et / Je questionne aussi l'humain / Ce n'est pas une machine même si... / Il y a des cycles, des répétitions / Mais est-ce toujours du même ? / Non, je ne le crois pas / Sous un couvert de l'immuable, le temps avance / Je cherche, en fait, / À agir sur une sédimentation / Creuser un sillon / Dans l'expérience / Qui se compose / Et se recompose / Ses qualités sont mutantes / Mais, il est un chemin de confiance / Il est un chemin de labeur / C'est un terreau qui s'enrichit dans la durée, dans la répétition, dans l'appropriation, dans la dédications. / À l'appel, il répond / À l'action il s'accomplit / C'est un imaginaire en puissance / C'est une perception magnifiée / Elle est guidée, d'abord par les sensations / Mais dans la veine, / Elle est emportée par la douce folie qui bourgeoonne l'imaginaire, qui la fleuronne. / C'est là l'emportement / C'est une recherche de pur plaisir, / C'est ça qui guide... / C'est là qu'on se cherche un ailleurs, un autre et c'est ça qui permet la découverte.

13 – (15 mars 2005)

Rictus insolite / Ma gorge comme un canal / Aspire l'univers d'ici / Et m'expire en ailleurs / Tout en un / Tout en espace / Un temps qui s'absorbe / Dans un absolu présent / Mais pour un seul instant ! / Des structures intérieures / En quête d'équilibre / Des structures en action / Avant l'action / Permutations qui anticipent / Ce qui vient / Réseautant à nouveau / Commerce de l'âme / Le temps me presse / Il n'y a pas de vente que des échanges / C'est une joute d'adaptation / C'est une nouvelle appréhension / On est aux aguets / La lumière qui s'installe / Peu à peu / Pas à pas / Un balayage en nuances / Étranges / Mais senties

14 – (17 mars 2005)

Vibration du cœur / À travers un mouvement des mains / Je ressens le bonheur / D'une colonne d'air / Plantée au plus profond des diaphragmes, / Horizons du corps / Jeux entre moi : hier, aujourd'hui / Et demain / Entrées et sorties fluides / Rencontres d'idées inattendues / Et jongleries avec un corps déséquilibré / L'imaginaire plus loin que le corps / Comment se satisfaire ? / Quelque part, c'est une valeur en transformation / Continuellement questionnée / La question se pose ailleurs / Comment être présent à soi avec ce qui est ! / C'est ça le point de départ / C'est de là que part la pratique. / Une pratique de l'humilité du moment. / En dehors, / L'ego gronde, certes... / Mais en dedans, il y a des nuances de couleurs / Dans toutes sortes d'éclairages. / C'est, quelque part, une loi de l'improvisation / Qui s'installe dans une structure / Mais libre, très libre / C'est une pratique de la liberté / C'est un lâcher-prise, mais pas un laisser-aller... / On cherche des racines, mais pas une fixation. / C'est un espace de désirs / Qu'on cherche à avouer / Il y a une fragmentation de la

censure dans un espace d'emportement / Un goût de transgression / Dans un univers utopique
 / Une exploration de fictions pour la voix des sensations / Mes aspirations sont grandes /
 Mais légitimes / C'est un appel à la vie / Au vivant du corps / Explorer son être / Dans un
 tourbillon d'inconnu / Répondre de ses rêves / Et entrer / Dans un temps d'accomplissement

15 – (21 mars 2005)

Cristal / Prisme de l'être / Dans une lueur d'inconscient / Découpe d'écoute / Fragments en
 mutation / Entre le fixe et le mouvant / Entre l'en dedans et l'en dehors / Et surtout, entre
 l'entre / Dans l'articulation des choses / Dans l'origine de l'intention / Intervention à la volée
 / Dans un temps de laboratoire / Intervention méticuleuse / Dans un jeu ouvert / Et complexe
 / J'entrevois dans un verre grossissant / La microstructure du cosmos / Il y a fougue, il y a
 temps / Il y a plaisir dans le sérieux de l'investissement / Même seule, / Il m'apparaît que
 j'avance désormais / Conduites semi-aveugle / Un handicap est là pour exacerber / Autre
 chose, / Qui autrement ne se rend pas visible / Mettre en lumière / L'in-visible / Correspond à
 entrer dans un chemin de foi / Ça demande courage / Ça demande attention / Ça demande
 intention / Ça apprend la persévérance / Rien n'est donné / Il faut tout créer dans cette
 plasticité / Et, il faut toujours se réajuster! / Rien n'est vraiment acquis / Même si on creuse et
 approfondit / C'est un jeu d'équilibre qui n'existe que dans l'instable / Ma hanche est chaude
 / Mon corps allongé / Je me fonds à la terre / Et j'attends la lumière / Je suis repue et
 tranquille / Parce que je commence / À cerner mon chemin / Il n'est pas tracé / Mais il
 s'invente / Et, je commence / À voler sur les lames du vent / C'est un vent d'été / Bien chaud
 et réconfortant / J'ai le nez dans l'herbe fraîche / Aux odeurs de fraises des champs / Je suis
 dans un demi-sommeil / D'où, je ne veux sortir que pour vivre à plein / Le temps de vie qui
 me reste. / Tout un processus d'incarnation!

16 – (4 avril 2005)

Et là et ha / Et ho ho ho / J'ai le «flow» / Qui / Ha ha ha / J'ai le «flow» / Qui Joe Bateau /
 Une feuille au vent / Jeune pousse vert tendre / Une feuille en blanc / Un vent de possibles /
 Le cœur léger / Une mélodie danse / Et accapare l'espace / Au gré des sentiments / Plaisir au
 cœur / Il y a rencontre / Dans une triangulation / De désirs d'être là / Et de communiquer /
 L'in-communicable / Mais une jouissance de l'âme / Il n'y avait apparemment rien / Mais
 après coup / Tout un défilé du monde / Il habite la mi-cro structure du monde / Et il circule
 dans le grand / Dans le là de tous les autres / C'est un ici d'ailleurs / C'est une toupie de
 lumière / Je n'ai rien en main mais tout au cœur / Il y a là un bien grand secret

17 – (11 avril 2005)

Tellement d'idées / Qui se chevauchent / Tout un printemps / Qui s'ébauche / Un petit
 déplacement / Un tout petit déplacement du regard / Et je sue / Une danse insolite / Qui suis-
 je dans ce habitus? / Et / Comment se réinvente mon histoire? / Toutes sortes d'idées / Se
 bousculent dans ma tête / Et dans mon cœur et dans mon corps surtout / Je suis ce gros
 triangle / Ces trois dimensions / Et, tellement d'autres qui s'ouvrent à moi / Une grande
 condition / Le flow / Celui qui flacotte / Et qui me remplit / D'une joie immense / Celle du
 vivant et de la conscience / Mais c'est un drôle de chemin / Qui m'amène jusque là / Il faut
 passer par les détroits infinis / Par les méandres vilipendeux / Rester vive / Chanter l'essor /
 Se ramasser / Et se protéger / Ouvert, fermé / Une suite / Une fugue / Et un chant tout à la
 fois / Prendre une plume / Et dessiner un mouvement / Pour chevaucher le temps / Et,

enfourcher l'espace / Joute cinétique du soi vivant / Retracer ses lignes / Estampes / Creuser un peu plus / Pour toucher la source / Ouvrir les robinets de mon intuition / Absorber le désir de mon inconscient / Et, le renvoyer à la terre fertile / Apprendre à s'en-seigner / Apprendre à s'aimer / Et boire à plein cœur / Les harmonies / Qui se présentent / Elles animent cet entre / Entre moi et moi / Entre moi et le monde / Entre moi et toi !

18 – (18 avril 2005)

Paysages cosmiques de mon imagination / Une veine m'emporte sur des dunes infinies / Le cœur palpite la transformation / Je me sens juste / Je me sens bien / Il y a la confiance de ce chemin de liberté / Peu de compromis sont permis / Les temps se juxtaposent / Pour se souvenir de demain / Creuser cette parcelle / Creuset de l'action / Je découvre le plaisir de la fête qu'on se fait / À connaître et curi-oser un autre chemin de soi / Qui suis-je, en devenir? / Je suis ce que je me donne d'écouter / Tête, pieds, mains / Cœur, triangle, raison / Cœur, étoile, maison / Tête, orteils, doigts / La jetée du regard m'instruit / Il est fait de dentelles en filigrane / L'horizon rose dans un délavé parfait / Le soir de tous les espoirs / Qu'il vienne un matin où je me réveille avec toi / La sève m'agrippe / Le désir m'éclate / D'une humeur encline / Je ne cherche pas le destin / Je préfère mettre le cœur à la pâte / Les pattes m'épatent écarlates / Mon axe se verticalise / Je sens ton parfum / Et, j'écoute le rossignol / Pas de nuage / Aucun voile devant / La porte s'ouvre / Je t'attends !

19 – (19 avril 2005)

Couture mal-adroite / Césure profonde / Chercher à / Et en découdre / Crotale avalé / Œuf de lumière philosophale / Déglutit l'ombre et la couleur / Le ciel m'envahit de son immensité / Et j'hésite à avoir mal encore / Il y a un risque / Ici comme là / Risquer l'instant, le momentum / Plonger du haut de la falaise et penser à voler / Même si Icare a déjà existé / Je suis traversée par le désir de toi / Mais je dois aussi devenir moi / Il y a là un paradoxe de l'être à l'autre / Comment exister sans pour autant t'oublier / Reconstruire une parole à soi / Une parole d'essence et d'espérance / Comment chanter comment je te veux heureux / Sans t'envahir et seulement t'aimer / Comment souhaiter que mon lendemain / Soit un réveil avec toi / Et, ne pas m'éloigner de ce devenir de moi / Sauras-tu voir la couleur de mes joues / Alors que je t'imagine en moi? / Faudra-t-il être bousculée / Par d'autres illusions / Il y a tant de questions qui se bousculent / Et, il n'y a pas de réponse que sur le dos du vent / Entends le murmure que j'inscris dans ton oreille / Regarde la trace qui chante mes pas / Auras-tu envie de me prendre encore une fois / Au grand soleil de l'été / Auras-tu le désir de toi qui chante en pleine étincelle / Il y a cette lumière qui jaillit de l'ombre / Il y a cette ombre qui ramène à la réalité / Avons-nous un peu d'espoir que le choc qui nous habitent / Nous renvoie à la lumière de l'autre / Et que le café du matin / Soit celui que nous ne voulions jamais oublier !

Deuxième étape poétique Sous les Protocoles MDB dans l'échauffement

20 – (25 septembre 2005)

Couleur d'automne / Pincement au cœur / Pleine / Pleine / À pleine poitrine / Mon cœur bat / Une pulsation plus grande que moi / Je ne résiste pas à cette rencontre / Entre moi autre / J'ai faim de la découverte / J'ai soif du chemin / J'entends ce murmure / En moi / Une source en devenir / Elle point en profondeur / Laisser passer le souffle / Laisser chanter l'humour / Un renouveau appel un deuil / Libérez-moi de cette peau de chagrin / Je ne suis plus cette

nostalgie / Je ne veux plus / Ne pas être / Je cherche l'être à soi / Dans la lueur du matin / Avec le soleil du midi / Et dans le silence de la nuit / Connaître un peu plus / Dévoilements / Le poids se libère / Il reste à faire / Habiter le présent / Et maîtriser la peur / Reprendre confiance dans soi et l'autre / Une cartographie se réinvente / Acheter une rose / Pour le plus grand plaisir / Un grand jardin pour tous les désirs / Reprendre l'être / Reprendre le pas

21 – (3 octobre 2005)

Reprendre le pas / Orientation axiale / C'est une danse qui s'invente / J'attends le pas / J'entends le pas / Les dimensions se rencontrent / Comme un soleil qui m'illumine / Je ne cherche pas / Mais j'initie / Un temps de lucidité / Mes yeux sont fermés, mais ma sensation s'ouvre / Encore il faut cultiver / Encore le présent doit être entrepris / Entrer dans l'immédiateté / Construire un petit instant / Un tout petit instant de saveur / Auras-tu goûté ce plaisir entrepris? / Auras-tu aimé ce temps à ton être? / Retrouveras-tu un jour ton essence? / Comment guider l'autre sur ce chemin? / Apprivoiser la réalité / Dans l'envergure de l'étonnement / C'est un projet d'amour / À soi et à l'autre / En soi, en être en soi, à soi autre / Toujours renouvelé / C'est un regard de découverte / C'est un regard attentionné

22 – (5 octobre 2005)

Poussière du temps / À cheval d'étoile / Rendre un présent nouveau / Étincelle du regard / Je respire à plein sexe / J'écoute le murmure qui m'agite / Emportée par des dimensions nouvelles / Je suis habitée autre / Sentiers inconnus / Il me reste à avancer / Moments d'attentes / Moments d'erreurs / Je revendique de pouvoir apprendre / Une lueur me cherche / Elle est pleine d'Espoir / Une lueur me chatouille / Et mon cœur résonne / Vrille, tomate marron, céleri / Laisser chanter l'onde / Une odeur anime ma peau / Et je cherche le plaisir / Réel, richesse, radeau et rime / Temps, corps, mouvement, vivant / Échelle, nuage, tempête, soleil / Une goutte d'eau perle la lumière / Chemins inconnus / Recherche de l'être / Il n'y a pas de position fixe / La représentation se questionne / Quelques pas inconscients sillonnent / Accepter l'état tel / Partir d'une vérité dépouillée / Et... / Me demander encore / Est-ce que je suis là dans ce présent? / Est-ce que j'ai failli à ma tâche? / Revenir là / Là dans moi / Mon cœur est concerné / Là dans moi / Une dimension me pulse / Et, je cherche à chevaucher cette onde / Là dans moi, / Je retrouve un goût de vie!

23 – (17 octobre 2005)

Rencontre avec soi / Une joie s'installe / Prisme du cœur / Un temps pour s'installer / Des impulsions font le brassage / Me retrouver dans l'ailleurs / Que je n'ai pas prévu / Mais néanmoins cherché / Cavale sur le chant / Vibrations des harmonies / Plaisir et symphonie / Glisser dans des couches / Me laisser prendre / Et sur-prendre / Je ne cherche pas le sens préalable / Mais le possible qui s'insinue / Couak et padouk / Mimique en voltige / Grabissons des montagnes / Un appel entendu / Qu'arrive-t-il lorsque je me prends? / J'arrive là dans le défi / Il y a l'agir agissant / Dans ma mélasse / Mes aspirations sont surprises / Mais pas déçues / Il reste le sens après / Je décris mon expérience d'une coudée fébrile / Laisser la pensée du corps me prendre encore / Me précipiter dans un lieu un peu plus loin / Encore un pas d'invention / Des mots à me dévoiler / Des mots à me dire / Je me découvre dans cet espace / Encore une écoute dans la matière en expansion / Cela me renvoie encore à cet instant / Celui de maintenant / Tous les mots sont possibles / Toutes les directions accessibles / Je me saisie / Et mon cœur palpite / Une émanation d'intensité

24 – (19 octobre 2005)

Axialisation / Centralisation / Je me réoriente à l'intérieur même de moi / Mon poumon se soulève / Et, la danse me prend / Dans un assemblage in-habituel / Ma respiration s'ouvre / J'ai un goût qui me fait saliver / C'est un moment qui guérit / Qui étire ma pâte / Là mon dos / Là mon cœur / Une bulle d'espace jaillit / Je me prends là, dans cette veine / Qui m'amène dans un glissement de mon intérieur / Dans moi je glisse au-delà de ce qui fût / Je me pénètre un peu plus / Dans toutes les directions qui me palpitent / C'est un essor savoureux / Où je profite d'un instant à l'autre de l'information de moi / Autrement imperçue / C'est dans cette danse qu'elle devient connaissance / C'est dans cette danse que je découvre un autre fragment de moi / Il y a une lumière qui me réchauffe et de l'amour / Je ne suis plus dans l'errance / Je ne suis plus seule / Et je me retrouve tout près du plus grand / Mon pas se clarifie / Et j'entre / J'entre dans moi / De perceptions et de sens / J'entre dans toi / Pleine de sensorialité / J'entre dans le grand / Mon cœur est partant / C'est un rythme qui me respire / C'est un mouvement qui s'étend / Je m'expose et je consens

25 – (8 novembre 2005) - Cœur

Mouvement Linéaire dans l'axe du cœur / Mon corps se réchauffe / J'ai un volume où j'apprends à me reconnaître / À chaque instant. / Il n'y a pas d'arrivée / Mais de la présence à tout le processus / Les objectifs me portent, / Mais au-delà. / Mon crayon s'arrête pour écouter / J'écoute ma pensée là où je suis informée par mon corps / Je cherche ce lieu d'apprendre / Je cherche ce lieu d'essence / Il y a toujours un passage / Un passage entre / Et au-delà je dois apprendre / Apprendre de mon engagement / Apprendre du déroulement de moi / Je me dé-couvre de tout ce que je sais / Pour rencontrer cet autre / Que je ne connais pas / Rencontre d'un instant / Où j'essaye de tracer une mémoire qui me permettra d'avancer / Encore un petit pas vers un devenir de moi

ANNEXE 2

Cahier de travail (1)

Février 05

28 janvier 2005

Je commence la préparation pour "Paysages ..." et je me suis concentrée cette semaine sur la bande sonore. J'ai fait du repérage ce matin et à mon retour je vais commencer à jouer avec le jeu j'ai sélectionné.

1- En janvier j'ai fait un Matériau sonore enregistrement avec une Brute en et d'air où j'étais en M.A. et d'air on avait choisi des jeux sonores et je m'abandonnais à ça.

2- Sélection J'ai choisi des parties qui m'apparaissent intéressantes la première c'est des chuchotements Pour moi c'est une bonne façon de commencer le montage Ça donne un bout de plus de 2 mn.

Je voudrais construire au moins 3 sections de 5 mn en jouant avec le matériel

Cahier de travail (2)

Février 05

Préparation	Repirage				
	01.03				
	00:24.462 Chuchotements				
	02:52.702				
Loop	<table border="1"> <tr> <td>2:52:702</td><td>4:18.698</td></tr> <tr> <td>2:58.783</td><td>4:25.543</td></tr> </table>	2:52:702	4:18.698	2:58.783	4:25.543
2:52:702	4:18.698				
2:58.783	4:25.543				
Reveil	4:41.480				
	Reveil chinois				
	5:39				
	6:04 [7:4?				
	il y a des chuchotements				
1 ^{re} section	<p>Dans l'échelle Temporelle il reste dans la logique de l'impro. La piste de base se fait dans la continuité bien qu'il y ait du matériel sélectionné. Je cherche à ne pas cesser au départ le matériel qui est spontané. La première commence par des chuchotements et finit par les chuchotements.</p>				

Cahier de travail (3)

Février 05

Section 1- *poser* sur
les dynamiques
proche et loir →
Chuchotements dans l'oreille
et rires plus dans l'espace
→ il y a zzzz au
début du rire avec l'effet
de lointain + ~~celui~~ c'est
comme un gallop de cheval
et ça m'envoie dans l'imaginaire
loop → Gallop de cheval
Difficulté avec les 2 loops
on a décidé de construire
une longue accélération

*est l'echo de son rire
fêter de l'œuvre*

Mars 05

Poème dans le contexte où il n'y a plus de témoin.

demière l'océan
Je cherche cet autre en moi
Qui m'habite et me restreint
Comment celui que le passage
Entre les Ciel et le centre de
la vision m'habite
Entends tu la voix
Qui te guide
Sur les rives de l'imaginaire
vision d'un parcours
se jette et de réception
à toi plus le temps de créer
les nuances du chemin
Ne te remorque la distance
Qui nous sépare
Je ne suis plus l'âme
m'habite et me de l'écrit
Mais je cherche
Entre le cœur et l'âme plate
Le grain d'air à l'air
Une petite nuance d'air
Jours d'ailleurs
Je n'anticipe plus
Mais j'attends dans l'attente
De ce temps sans lieu
De cet être dans l'espace
Cœur au pied
Cœur en mer

Contre de la Situation
naturelle
Poesie de roseau
Il n'y a que cette rivière
Qui coule dans les veines
de la marlagne
Elle se déplace
sur l'eau du temps
Elle enveloppe tout et
rien
Elle est
Elle attend
Elle est disponible
Elle attend l'ardent désir
Elle est disponible à toi
Elle attend l'ardent désir de toi
et elle en toi en ailes

Cahier de travail (4)

Mars 05 (suite)

Retour
Imp.
Transférer les
de la photo
à l'écrit

Je ne peux qu'invoquer
la confiance en moi que
je retrouverai le chemin
seule. Ça fait toujours
un peu peur cette solitude
parce qu'il n'y a que
notre jugement. J'ai
le souci de bien faire
et de réussir mais
sans un miroir
il y a risque, mais
il y a toujours un risque

Noté par
Jérôme
Imp

Il y a un travail sur les
limites personnelles, être créatif
dans ses registres
La notion d'idéal est déplacée
je crois. Je ne travaille pas
sur un devenir anticipé
mais bien sur le
processus du devenir
avec la certitude qu'il
y a là une transformation
positive que ^{c'est} le chemin
de l'investissement et de
la rigueur dans le travail
qui conduit à des résultats
d'une certaine
transcendance. Mais celle-ci
reste invisible jusqu'à la
fin et ce n'est parfois
qu'en perspective qu'on
le comprend. Ça prend
la foi !

ANNEXE 3

La biomécanique classique

MOUVEMENTS CIRCULAIRES	AXES	PLANS
Flexion-Extension	Transverse	Sagittal
Inclinaison droite-gauche	Sagittal	Transversal
Rotation droite-gauche	Vertical	Horizontal

(Léao, 2003, p. 255)

La biomécanique sensorielle

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES COORDINATIONS FONDAMENTALES DE BASE DE LA COLONNE VERTÉBRALE AU SEIN DES SCHEMES ASSOCIATIFS DE MOUVEMENTS			
MOUVEMENT CIRCULAIRE	AXE	PLAN	MOUVEMENT LINÉAIRE ASSOCIÉ
Antérieur (Flexion)	Transverse	Sagittal	Postérieur et vertical bas
Postérieur (Extension)	Transverse	Sagittal	Antérieur et vertical haut
Latéral gauche (Inclinaison latérale gauche)	Avant-arrière	Frontal	Transverse droit
Latéral droit (Inclinaison latérale droite)	Avant-arrière	Frontal	Transverse gauche
Horizontal gauche (Rotation gauche)	Vertical	Horizontal	Vertical bas
Horizontal droit (Rotation droite)	Vertical	Horizontal	Vertical haut

(Courraud-Bourhis, 2005, p. 48)

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES MOUVEMENTS DES MEMBRES		
CIRCULARITÉ	INTENTION DIRECTIONNELLE	MOUVEMENT
Antérieure	Postérieure	Flexion pour les orteils et le genou, extension pour la cheville, la hanche, l'épaule, le coude, le poignet et les doigts
Postérieure	Antérieure	Extension pour les orteils et le genou, flexion pour la cheville, la hanche, l'épaule, le coude, le poignet et les doigts
Latérale interne	Transverse externe	Abduction pour les épaules, poignets, hanches, chevilles (ou pronation)
Latérale externe	Transverse interne	Adduction pour les épaules, poignets, hanches, chevilles (ou supination)
Horizontale interne	Verticalité basse	Rotation interne des membres et pronation pour les avant-bras, adduction des chevilles
Horizontale externe	Verticalité haute	Rotation externe des membres et supination pour les avant-bras, abduction des chevilles

(Courraud-Bourhis, 2005, p. 51)